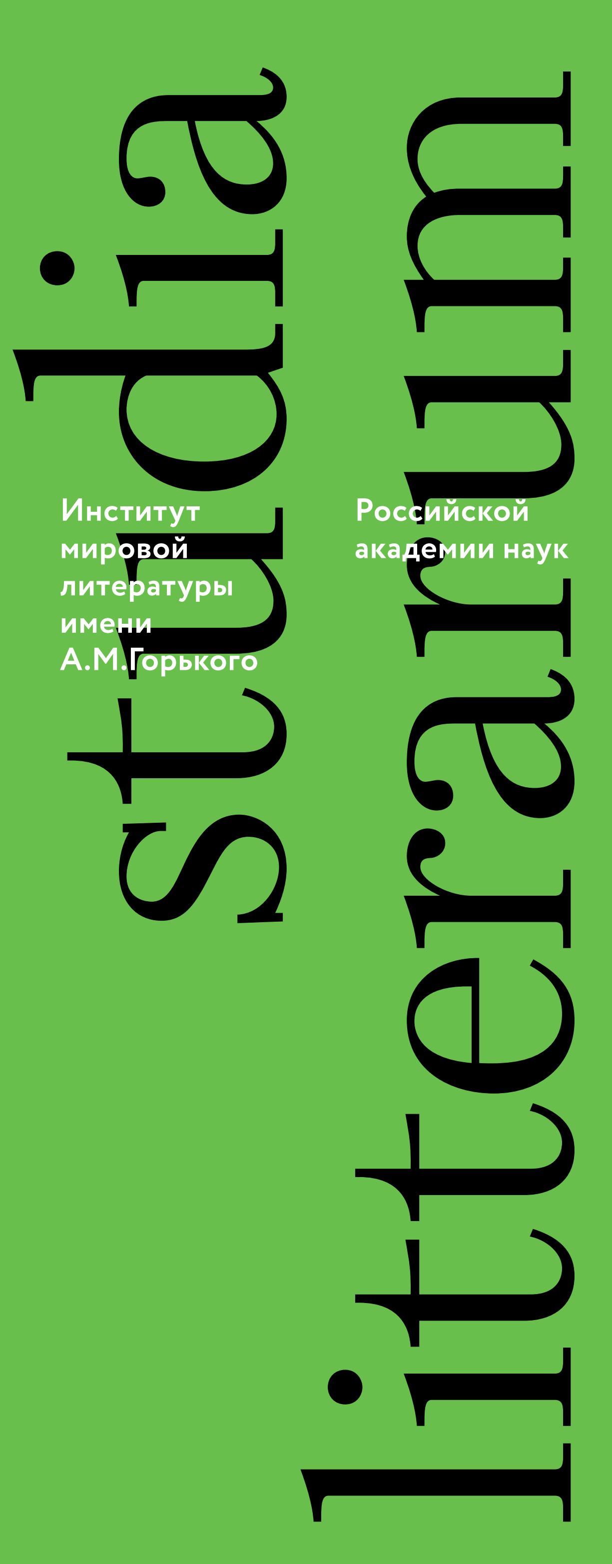


p-ISSN 2500-4247
e-ISSN 2541-8564

Институт мировой литературы имени А.М. Горького Российской академии наук

том 6 #3
2021

Федеральное
государственное
бюджетное
учреждение
науки

Институт мировой литературы имени А.М. Горького

Российской академии наук

том 6 #3
2021

Москва

studia litterarum

Studia Litterarum
Литературные исследования
Научный журнал
Издается с 2016 года

Studia Litterarum:

Науч. журн. — 2021.
–Т. 6, № 3. — М.:
ИМЛИ РАН, 2021.
– 432 с.

Academic journal. — 2021.
– Vol. 6, no 3. — Moscow,
IWL RAS Publ., 2021.
–432 p.

Включен
в Перечень рецензиру-
емых научных изданий
ВАК РФ

Indexed:
Scopus, WoS (ESCI)

Журнал
зарегистрирован
в Федеральной службе
по надзору
в сфере связи и массовых
коммуникаций
Свидетельство
о регистрации
ПИ № ФС 77 — 66625
от 27 июля 2016 г.

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Адрес редакции:
121069 г. Москва,
ул. Поварская, д. 25 а

Телефон:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

The journal
is registered
at the Federal Service
for Supervision
of Media and
Mass Communications
Registration Certificate
PE № FS 77 — 66625,
July 27, 2016

ISSN 2500-4247 (Print)
ISSN 2541-8564 (Online)

Address of the Editorial Department:
Povarskaya 25 a,
121069 Moscow
Phone:
+7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
www.studlit.ru

© ИМЛИ РАН, 2021

Federal State
Budget
Institution
of Science

A.M. Gorky
Institute
of World
Literature
of the Russian
Academy
of Sciences

vol 6 #3
2021

Moscow

studia
litterarum

Studia Litterarum
Literary Studies
Academic journal
Published since 2016

Главный редактор
А.Б. Куделин (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
О.А. Туфанова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Ответственный секретарь
М.В. Каплун (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)
Редакторы
А.В. Голубков, А.П. Уракова (ИМЛИ РАН, Москва, Россия)

МЕЖДУНАРОДНЫЙ РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ

Д.П. Бак (Государственный литературный музей, Москва, Россия), Т.М. Горяева (Российский государственный архив литературы и искусства, Москва, Россия), Р. Джулиани (Университет Ла Сапиенца, Рим, Италия), Л.И. Ливак (Торонтский Университет, Торонто, Канада), Э. Лэрд (Университет Браун, Провиденс, США), Д. Ота (Кумамото Гакуэн Университет, Куматото, Япония), Ф.Б. Поляков (Институт славистики Венского университета, Вена, Австрия), Р.М. Распопович (Исторический институт Университета Черногории, Подгорица, Черногория), Д. Рицци (Университет Ка Фоскари, Венеция, Италия), И.В. Силантьев (Институт филологии СО РАН, Новосибирск, Россия), Г. Тиханов (Лондонский университет королевы Марии, Лондон, Великобритания), Л.С. Флейшман (Стэнфордский университет, Стэнфорд, США), М. Цимборска-Лебода (Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине, Люблин, Польша)

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

В.Р. Аминева (Казанский федеральный университет, Казань, Россия), М.Л. Андреев (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), С. Гардзонио (Пизанский университет, Пиза, Италия), Ж.-Ф. Жаккар (Женевский университет, Женева, Швейцария), В.Л. Кляус (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), Н.В. Корниенко (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Ф. Кофман (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.В. Лавров (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия), Д.С. Московская (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.В. Полонский (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), В.Г. Родионов (Чувашский государственный университет им. И.Н. Ульянова, Чебоксары, Россия, Чувашская Республика), А.Ф. Строев (Университет Новая Сорбонна — Париж 3, Париж, Франция), К.К. Султанов (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), А.Л. Топорков (ИМЛИ РАН, Москва, Россия), О.Б. Христофорова (Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия), М. Шруба (Рурский университет, Бохум, Германия)

Адрес редакции: 121069 г. Москва, ул. Поварская, д. 25 а
Телефон: +7 (495) 690-50-30
E-mail: stud-lit@mail.ru
Сайт: www.studlit.ru

Editor-in-Chief
Alexander B. Kudelin (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief
Olga A. Tufanova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Managing Editor
Marianna V. Kaplun (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editors Andrei V. Golubkov (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), Alexandra P. Urakova (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

INTERNATIONAL EDITORIAL COUNCIL

Dmitry P. Bak (State Literary Museum, Moscow, Russia), *Tatiana M. Goryaeva* (Russian State Archive of Literature and Art, Moscow, Russia), *Rita Giuliani* (Sapienza University, Rome, Italy), *Leonid I. Livak* (University of Toronto, Toronto, Canada), *Andrew Laird* (Brown University, Providence, USA), *Jotaro Ohta* (Kumamoto Gakuen University, Kumamoto, Japan), *Fedor B. Poljakov* (Institute for Slavistics, University of Vienna, Vienna, Austria), *Radoslav M. Raspopovic* (University of Montenegro, Historical Institute of the University of Montenegro, Podgorica, Montenegro), *Daniela Rizzi* (Ca' Foscari University, Venice, Italy), *Igor V. Silantiev* (Institute of Philology of Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences, Novosibirsk, Russia), *Galin Tihanov* (Queen Mary University of London, London, Great Britain), *Lazar S. Fleishman* (Stanford University, Stanford, USA), *Maria Cymborska-Leboda* (Maria Curie-Skłodowska University in Lublin, Lublin, Poland)

EDITORIAL BOARD

Venera R. Amineva (Kazan Federal University, Kazan, Russia), *Mikhail L. Andreev* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Stefano Garzonio* (University of Pisa, Pisa, Italy), *Jean-Philippe Jaccard* (University of Geneva, Geneva, Switzerland), *Vladimir L. Klyaus* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Natalya V. Kornienko* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey F. Kofman* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Alexander V. Lavrov* (Institute of Russian Literature (Pushkinsky Dom) of the Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia), *Darya S. Moskovskaya* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vadim V. Polonsky* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Vitalii G. Rodionov* (I.N. Ulianov Chuvash State University, Cheboksary, Russia, Chuvash Republic), *Alexander F. Stroev* (New Sorbonne University — Paris 3, Paris, France), *Kazbek K. Sultanov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Andrey L. Toporkov* (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia), *Olga B. Khristoforova* (Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia), *Manfred Schruba* (Ruhr University, Bochum, Germany)

Содержание

Литература народов России и Ближнего зарубежья

Фольклористика

Текстология. Источниковедение. Публикации

Contents

Научная статья / Research Article

УДК 82.0
ББК 83

МАСКА МУЗЫ. ВИЗУАЛЬНОСТЬ И НАРРАЦИЯ В «ПОКЛОННИКЕ ОБРАЗА» РИЧАРДА ЛЕ ГАЛЬЕНА

© 2021 г. С.Н. Зенкин
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Санкт-Петербург, Россия; Свободный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 09 марта 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 10 апреля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-10-39

Аннотация: В статье подробно разобрана «трагическая сказка» Ричарда Ле Гальена «Поклонник образа» (1898) — символистская аллегория, героиней которой является фантастически оживающее визуальное изображение. Этот персонаж отличается полиморфизмом, проявляющимся как в фабульных событиях, так и в его мифической «автобиографии», в его реинкарнациях на протяжении веков. Его зримой ипостасью служит «Неизвестная из Сены» — популярный и загадочный предмет художественного китча, маска девушки, якобы утонувшей в Сене во второй половине XIX в. Взаимодействие Образа с другими персонажами определяется понятием «заражения» — непосредственно-силового контакта, который в тексте чередуется с отстраненно-аллегорическими толкованиями этого Образа (например, как воплощения Искусства, Красоты); по ходу действия «заразительный» образ постепенно вытесняет из жизни живых персонажей, с одним из которых (женой главного героя) он обладает двойническим сходством. В этих сюжетно-визуальных коллизиях отражается неустойчивое положение визуального образа в «декадентской» культуре, конфликт между образом и рассказом, который неспособен дать исчерпывающее экфрастическое описание образа и вместо этого уклончиво излагает противоречивые впечатления о нем, возникающие у других персонажей.
Ключевые слова: Ричард Ле Гальен, «Поклонник образа», визуальность, наррация, аллегория, фантастика.
Информация об авторе: Сергей Николаевич Зенкин — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6, 125993 г. Москва, Россия; профессор, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», ул. Союза Печатников, д. 16, 190008 г. Санкт-Петербург, Россия; профессор, Свободный университет, г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0114-0588
E-mail: sergezenkine@hotmail.com
Для цитирования: *Зенкин С.Н.* Маска музы. Визуальность и наррация в «Поклоннике образа» Ричарда Ле Гальена // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 10–39. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-10-39



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

THE MASK AND THE MUSE. VISUALITY AND NARRATIVE IN RICHARD LE GALLENE'S *THE WORSHIPER OF THE IMAGE*

© 2021. Sergey N. Zenkin
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; National Research University Higher School of Economics, St. Petersburg, Russia, The Free University, Moscow, Russia
Received: March 09, 2021
Approved after reviewing: April 10, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: This article is a close reading of *The Worshiper of the Image* (1898), a *tragic fairy-tale* by Richard Le Gallienne — a symbolist allegory, whose female character is a coming-to-life visual image. This character is distinguished by polymorphism which manifests itself both in the story's plot and in the character's mythical *autobiography*, namely, in her reincarnations over centuries. The visual hypostasis of this character is *L'Inconnue de la Seine* — a popular and mysterious kitsch object, the mask of a girl who allegedly drowned in Seine in the second half of the 19th century. The interaction of the Image with other characters is determined by the concept of *contagion*, i.e., immediate power contact which alternates with abstract allegorical interpretations of the Image (considered, for example, as the embodiment of Art or Beauty); in the course of the narrative, the *contagious* image gradually displaces the story's living characters, including the wife of the main character who uncannily resembles and doubles the image. These narrative and visual collisions reflect a precarious position of the visual image in the *decadent* culture — a conflict between the visual image and narration: the narration fails to provide an exhaustive ekphrastic description of the image and evasively multiplies contradictory impressions of other characters about it instead.
Keywords: Richard Le Gallienne, *The Worshiper of the Image*, visuality, narration, allegory, fantastic.
Information about the author: Sergey N. Zenkin, DSc in Philology, Director of Research, 1) Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia; Professor, 2) National Research University Higher School of Economics, Soyuza Pechatnikov 16, 190008 St. Petersburg, Russia; Professor, 3) The Free University, Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0114-0588
E-mail: sergezenkine@hotmail.com
For citation: Zenkin, S.N. "The Mask and the Muse. Visuality and Narrative in Richard Le Gallienne's *The Worshiper of the Image*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 10–39. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-10-39

Техника фантазма

«Трагическая сказка» Ричарда Ле Гальена[1] «Поклонник образа» (The Worshipper of the Image, 1899) своим названием и сюжетом отсылает к романтическому мифу о Поэте-жреце, который поклоняется Искусству и не находит себе места в человеческом быту. Этот миф разрабатывали Гёте в «Торквато Тассо», Виньи в «Чаттертоне»; для английской культуры была значима реальная судьба того же Чаттертона, Байрона и Шелли. Герой Ле Гальена — поэт, и история его безумия и гибели его семьи читается как аллегория несовместимости вдохновенного творчества с нормальной жизнью. В отличие от романтиков, Ле Гальен придает этому сюжету «декадентскую» окраску, изображая не столько возвышенного пророка, сколько пассивно страдающего, патологического субъекта. С эстетикой «конца века» соотносится и искусственный «символистский» стиль повествования, с изысканной лексикой и усложненным синтаксисом; в некоторых главах эта поэтическая проза перемежается большими стихотворными вставками — произведениями самого главного героя и других поэтов[2].

Другая сюжетная традиция, с которой связан «Поклонник образа», не носит аллегорического характера, но в английской культуре также развивалась со времен романтизма. Речь идет о мотиве “La belle dame sans merci”,

1 Ричард Ле Гальен (Le Gallienne, 1866–1947) — английский поэт, прозаик и критик; французский артикль Le он прибавил к своей фамилии, когда стал заниматься литературой. Он входил в круг Оскара Уайльда, считается представителем символизма. Начиная с 1900 г. жил в основном за границей, в Соединенных Штатах и Франции.

2 В одной из глав герой читает своей маленькой дочке стихи Сэмюэля Тейлора Кольриджа («Кубла-Хан») и Джеймса Кларенса Мангана («Темная Розалин»), причем девочка, по-видимому, должна принимать их за его собственные сочинения.

«безжалостной красавицы». Появившись в одноименной балладе Китса (а до него — у французского средневекового поэта Алена Шартье), сюжет о фее, околдовавшей героя-рыцаря, получил особенную популярность в живописи прерафаэлитов, к которым был близок Ричард Ле Гальен: на этот сюжет писали Данте Габриель Россетти (1855, рисунок), Артур Хьюз (1863), Уолтер Т. Крейн (1865), Джон Уильям Уотерхауз (1893), позднее Генри Мейнелл Рим (1901), Фрэнк Дикси (1902), Фрэнк Кадоген Каупер (1924) и другие художники. С визуальными искусствами соотносится не только собственно фабула «Поклонника образа», где La belle dame sans merci воплощена в произведении пластики, но и пейзажные декорации, в которых развертывается действие: как и на картинах прерафаэлитов, это таинственный, зачарованный лес, среди которого, поодаль от его семейного дома, стоит рабочая хижина («шале») поэта Энтони. В этом лесу времена года олицетворяются странными, порой зловещими женскими фигурами. Вот первая такая эмблематическая картина (летняя), набросанная в самых первых строках текста:

> В лесу настал вечер — тихий, как сонный папоротник, он скрытно ступал среди сосен, словно молодая колдунья, собирающая волшебные травы. На ней был капюшон из тонко сплетенных теней, но, хоть она и плотно надвигала его на лоб, убегающие к западу солнечные лучи бросали странный свет на ее призрачное лицо [23, глава I, с. 9][3].

И другая, осенняя:

> А в долине осень походила на страшную, полубезумную и сгорбленную ведьму. Одетая в алый плащ, она собирала хворост; когда она вперяла в вас свои старые недобрые глаза, вся жизнь в вас умирала, и куда бы вы ни направились, она оставалась где-то рядом в кустах, бормоча злобные заклятия [23, глава XII, с. 79].

3 Поскольку цитируемое книжное издание текста Ле Гальена отсутствует в основных российских библиотеках, а в Интернете (например, в библиотеке Project Gutenberg) он воспроизведен без сохранения оригинальной пагинации, то для удобства поиска мы всякий раз дублируем номер страницы номером главы.

Переходя из метафоры в реальность, лесная ведьма становится злой феей-Музой[4], которую встретил Энтони. Сам он называет ее Silencieux — французским словом, которое означает «Безмолвный», в мужском роде. Ричард Ле Гальен в специальном примечании оправдывается за такую несообразность:

> Автору, конечно, известно, что в то время как «Silencieux» — существо женского пола, имя у нее мужского рода. Однако в таких вымышленных именах подобная вольность всегда считалась допустимой [23, глава I, с. 11].

Гендерная двусмысленность Silencieux еще скажется в ее «биографической» бисексуальности, но еще прежде того, с самого начала рассказа, она порождает грамматическую аномалию: читатель, хоть немного знающий французский язык, обречен каждый раз спотыкаться в тексте об это «неправильно иностранное» имя, обманчиво сходное с родственными английскими словами (silent, silence), вообще не имеющими грамматического рода. Silencieux описывается как женское существо и обозначается местоимением she, «она», однако момент двусмысленности остается и тут: в английском языке это местоимение могут применять к некоторым неодушевленным предметам, подчеркивая их аффективную ценность для говорящего. Так и Silencieux — одновременно и женщина, и вещь, материальное изображение; на их двойственности построен фантастический эффект произведения.

Аграмматично названная, Silencieux занимает инородное место в структуре сюжета, где все персонажи носят значимые, но правильные имена. Для английского читателя имя Энтони отсылает к шекспировской трагедии «Антоний и Клеопатра», где фигурировала другая роковая женщина, очаровавшая героя; имя жены Энтони Беатрис — также литературное, напоминает о Беатриче, мистической возлюбленной Данте[5]; наконец, их дочь не имеет христианского имени и зовется Wonder, «Чудо». Вторгнувшись в

4 Слово «фея» содержится в посвящении книги Ле Гальена, обращенном к самой ее героине: “To Silencieux, this tragic fairy-tale”. Слово «Муза» применяется к ней же косвенно, иногда с иронической интонацией в речи героя: «Надо же! Высокие Музы заставили меня на полчаса опоздать к обеду! Красота заставила меня забыть об обеде!» [23, глава I, с. 15].

5 Ричард Ле Гальен был поклонником Данте; ему, в частности, принадлежит поэма «Паоло и Франческа» (1892) — вольная переработка одного из эпизодов «Божественной комедии».

их семью, Silencieux разрушает ее своим колдовским влиянием на поэта: он становится лунатиком[6] и не может избавиться от наваждения, даже уезжая прочь от чаровницы, даже посягая то на ее, то на свою собственную жизнь. Она добивается от него «человеческого жертвоприношения» — требует символически отдать ей в жертву дочь, которая вскоре после того умирает от болезни; а в финале, потеряв ребенка и фактически оставленная мужем, совершает самоубийство и Беатрис.

«Трагическая сказка» Ле Гальена легко — пожалуй, даже слишком легко, т. е. недостаточно самобытно, — вписывается в контекст «декадентской» культуры конца XIX в. Кроме прерафаэлитской живописи и символистской поэзии, в ней отразились веяния неоготики, романтические сюжеты о роковом образе, порабощающем сознание безумца/творца (одним из примеров может служить новелла Й. Эйхендорфа «Мраморная статуя»). Несомненна ее прямая преемственная связь с «Портретом Дориана Грея» О. Уайльда (болезненная зависимость человека от изображения), с «Овальным портретом» Э. По (художник доводит до смерти любимую жену ради ее живописного образа), с «некрофилическими» мотивами декаданса, в которых любовь к умершим порой принимала странные, извращенные формы (сохранение мумии, заспиртованной головы и т. д.)[7]. На этом более или менее стереотипном культурном фоне выделяется включенная в текст оригинальная визуальная фигура. Действительно, фантастическая героиня Ле Гальена — не просто антропоморфное существо наподобие сказочных фей или колдуний, а именно искусственный, притом весьма необычный *образ*; она постоянно обозначается в тексте заглавным словом image, и в качестве интрадиегетического (внутриповествовательного) образа она функционирует в сюжете.

Поэтическое повествование Ле Гальена отличается плавающей, переменной условностью, где относительно правдоподобные сцены незаметно переходят в онейрические. Этим определяется и зыбкий онтологический статус Silencieux. На уровне бытовой реальности это гипсовая маска[8] умер-

6 Его свидания с Silencieux происходят по ночам, он расстается с нею на время, «до восхода луны» ([23, глава I, с. 14]; далее эта формула неоднократно повторяется), и иногда даже, оставляя спящую жену, среди лунной ночи устремляется из дома в лесную хижину, к своей мистической возлюбленной.

7 См. свод этих литературных параллелей в книге Анн-Гаэль Салио: [20, pp. 88–94].

8 По предположению В.А. Мильчиной, этим может объясняться грамматический род имени Silencieux: французское слово masque (маска) — мужского рода.

шей женщины, висящая на стене в «шале» Энтони, — правда, ее материальный облик кажется тревожно подвижным: «То было лицо, которое никогда не менялось, однако все время находилось в изменении» [23, глава I, с. 13]; «она кажется такой живой — такой злой, жестокой» [23, глава II, с. 23]. Еще «живее» она делается, когда Энтони снимает ее со стены, укладывает на диван и драпирует плащом, имитируя целую человеческую фигуру:

> ...и по внезапной прихоти Энтони взял маску и уложил на мягкую подушку в углу дивана, закутав ей шею своим черным плащом, который он сбросил, когда вошел. Угнездившись на подушке, маска казалась живой женщиной, с усталым блаженством улыбающейся от того, что наконец-то скоро заснет. Она так удобно устроилась, что впору было поклясться — она дышит [23, глава II, с. 22].

Та же мизансцена повторится далее, в предпоследней главе:

> Энтони сидел в большом кресле, придвинутом к огню. Напротив него, откинувшись на подушки, лежал Образ, закутанный в просторный бархатный плащ [23, глава XXII, с. 134].

Хотя в «Поклоннике образа» нет речи о фотографии, но эта странная «прихоть» героя напоминает о распространенной в викторианскую эпоху практике посмертных снимков, когда умершего человека часто запечатлевали не в гробу или на смертном одре, а сидящим в кресле или прилегшим в непринужденной позе на кушетке, нарядно одетым и почти неотличимым от живого (если не считать закрытых глаз, которые иногда пририсовывали открытыми на фотокарточке). Получается, что посмертная маска, технический слепок с лица, используется для имитации другого посмертного образа, также технического по природе. Фотографический образ — плоский, двумерный, но и маска представляет собой не совсем пространственный объект, она лишь частично выступает из плоскости, на которой висит или лежит.

В какой-то момент фабулы Silencieux, вопреки своему имени, начинает разговаривать с Энтони[9], а в одной из следующих глав увлекает его ку-

9 «Возможно, то была иллюзия, но именно в те дни он действительно впервые услышал, как она говорит» [23, глава V, с. 38].

да-то вдаль — и это не просто его бред, жена констатирует его реальное отсутствие! — где они целую «чудесную неделю» [23, название главы IX, с. 56] живут вместе, гуляя по берегу моря и танцуя на балу в приморском городке. Образ ожил и воплотился в целостное антропоморфное существо, причем промежуточной стадией стало его «одевание».

Итак, фантастическая героиня Ле Гальена существует в четырех модусах, переходящих друг в друга: как реальная гипсовая маска, как ряженая фигура на диване, как призрачная спутница Энтони в путешествии к морю, наконец, как аллегорическая лесная колдунья из авторских сравнений. Эти четыре модуса соответствуют разным значениям слова «образ»: образ-репродукция, образ-инсталляция, образ-иллюзия и образ-метафора. Бытуя в разных формах, Silencieux является своему обожателю в различных маскарадных одеяниях, держится с ним то страстно, то холодно. «Сценарий симуляции в “Поклоннике образа” реализуется в непрерывных трансформациях маски» [11, с. 78][10], в ее миметической игре, которой противостоит игра-головокружение, увлекающая Энтони.

Полиморфизм Silencieux не позволяет зафиксировать ее зрительный облик. Ле Гальен следует технике своего литературного учителя Уайльда: как и в «Портрете Дориана Грея», в центре его сюжета визуальное изображение, которому не дано целостного экфрастического описания, лишь иногда упоминаются его отдельные черты (например, улыбка на лице). Описание как бы вывернуто изнутри наружу: подробно рассказывается не столько о том, как выглядит сам образ, сколько о реакциях на него других персонажей. В отсутствие визуальной дескрипции имя Silencieux служит, в терминах логики, «жестким десигнатором», объединяющим ее бесконечно варьирующиеся обличия. На нем сосредоточивается и эротическое чувство поэта, который его придумал: «Конечно же, он больше полюбил Silencieux, с тех пор как дал ей это красивое имя» [23, глава I, с. 11].

Полиморфизм героини не только реализован в ее фабульных метаморфозах, но и развернут ретроспективно в ее мифической «автобиографии». Согласно ее собственному рассказу, Silencieux оживает и умирает в

10 Автор процитированной статьи, Анастасия Яшина, привлекшая мое внимание к повести Ле Гальена, соотносит ее главных героев с двумя видами игр — миметическими и головокружительными, — которые были выделены в книге Роже Кайуа «Игры и люди» (1957). По сравнению с играми агоническими (например, спортивными) и азартными, они сильнее грозят поработить тех, кто им предается.

новых воплощениях на протяжении тысячелетий, причем эти ее реинкарнации всякий раз связаны с судьбой любимых ею поэтов. Первым из них была «около трех тысяч лет назад <…> женщина из Митилены, великой пламенной красоты. Но она полюбила другого и из-за него бросилась со скалы в море» [23, глава VII, с. 47]. За этой неназванной поэтессой (т. е. Сафо) последовали другие стихотворцы, также не названные по имени и не всегда столь легко опознаваемые: «римский поэт <…> сильно любивший память о той, которую любила я» ([23, глава VII, с. 48]; очевидно, Катулл, переводчик Сафо на латынь); флорентийский поэт, полюбивший «маленькую краснощекую девочку» [23, глава VII, с. 49] и потерявший ее, чтобы вновь обрести на небесах, — это, конечно, Данте, а «краснощекая девочка» — Беатриче, чье имя носит и жена героя у Ле Гальена; два английских поэта — «смеющийся гигант, который любил меня триста лет назад» ([23, глава VII, с. 49]; Шекспир? или какой-то другой елизаветинец?), и «лондонский юноша с большими бархатными глазами, который узрел и возлюбил мой лик среди мрака вашего огромного города» ([23, глава VII, с. 49]; может быть, Китс — автор баллады “La belle dame sans merci”?); и еще «молодой парижский поэт, запойный пьяница странных грез» ([23, глава VII, с. 49]; возможно, Бодлер, но может быть и вымышленное, собирательное лицо). В каждой из этих любовных историй Silencieux ведет к смерти своих возлюбленных; ту же судьбу она сулит и Энтони:

> — Да, я очень жестока, но и очень добра. Да, я была жестокой, но умереть ради меня казалось слаще, чем жить для кого-то другого. И некоторых из своих любовников я уже более не оставляла <…>. Энтони, ты один из моих любовников, один из самых дорогих любовников; будь же велик душой, будь всецело моим, и тогда, быть может, я умру вместе с тобой, Энтони, — и ради тебя уйду из мира во тьму еще на сто лет [23, глава VII, с. 46].

Очевидно, в своих перевоплощениях Silencieux меняла внешность. Она не имеет устойчивого вида ни в синхронии, ни в диахронии; ее образ — на самом деле абстракция, инвариант бесконечных вариаций, чистая форма, освобожденная от материального носителя. Одним из аналогов такого абстрактного объекта как раз и может служить маска — продукт «технического воспроизведения» лица, который не зависит от конкретного вопло-

щения и тиражируется (а заодно коммодифицируется) во множестве идентичных экземпляров[11].

Мона Лиза и Медуза

Маска, образующая зримую ипостась Silencieux, — действительно существующий визуальный объект, так называемая «Неизвестная из Сены», гипсовые слепки и фотографии которой, репродуцированные во множестве экземпляров, служили модным украшением артистического быта конца XIX — первой трети XX вв. Включив этот реальный образ в вымышленный мир своей «трагической сказки», Ричард Ле Гальен первым ввел его в художественную литературу[12]. Впоследствии этот образ упоминался у других писателей и поэтов из разных стран: Райнера Марии Рильке, Жюля Сюпервьеля, Владимира Набокова, Луи-Фердинанда Селина, Эдена фон Хорвата, Витезслава Незвала, Луи Арагона (см.: [18; 21; 20]); он фигурировал и в ряде произведений визуальных искусств — в частности, прямо или косвенно отражался в многочисленных скульптурных масках и маскаронах эпохи модернизма (см.: [2]).




11 Слово «маска» (и в русском, и в английском языке) многозначно. В частности, оно может означать личину, надеваемую на лицо, или же слепок, снимаемый с лица. В первом случае она репрезентирует лицо in praesentia, во втором in absentia, а их абстрактный характер обусловлен, с одной стороны, схематизмом (скажем, на них не передаются зрачки глаз), а с другой стороны, возможностью механического тиражирования. В данном случае важны оба аспекта, но с полиморфизмом Silencieux связан лишь второй из них.

12 Как видно на фото из биографии Ле Гальена, маска Неизвестной из Сены висела на стене в его доме [22, p. 384].

Происхождение маски окутано мраком, что изначально придавало ей призрачный ореол. Согласно легенде, источник которой невозможно установить, она была снята с лица неопознанной утопленницы, чье тело выловили из Сены где-то во второй половине XIX в. (предположительные даты сильно разнятся). Легенда не подтверждается никакими достоверными фактами: в архивах парижского морга не сохранилось сведений об обнаружении тела этой женщины, соответственно ничего не известно и о причинах ее смерти (самоубийство? преступление? несчастный случай?). Вообще, лицо маски мало походит на реальный облик людей, погибших в воде[13], и вполне возможно (на сей счет проводились расследования), что имела место мистификация: маску сняли с живой модели, а потом кто-то выдал ее за посмертную — например, в коммерческих целях, как ходкий рыночный товар. Не исключено, что этот «кто-то», осуществивший реатрибуцию маски, действовал независимо от ее создателя, предвосхищая прием творческой «находки», практикуемый в искусстве XX в., когда природный или бытовой объект произвольно реконтекстуализируют и превращают в художественный артефакт[14]; недаром мотив случайной находки (мертвого тела в реке, а затем в морге, где оно якобы побудило какого-то восхищенного зрителя снять муляж) фигурировал, в романтизированной форме, и в легенде о происхождении маски. Можно сказать, что образ Неизвестной так же независим от своего предполагаемого референта-«оригинала», как абстрактный инвариант произведений «технической воспроизводимости» (например, муляжа) независим от своих конкретных реализаций, от каждой единичной своей копии. Эта маска — «бродячий», исторически, семантически и онтологически незакрепленный образ, «не означающий ничего конкретного» [15, p. 207], допускающий разнообразные вариации и интерпретации[15].

13 «Смотри, как ее мокрые волосы облепили уши, а ресницы прилипли к щекам. — Бедная девочка!» [23, глава II, с. 21]. На самом деле при снятии маски — неважно, прижизненной или посмертной — технически невозможно адекватно воспроизвести шевелюру и ресницы, обычно их добавляют позднее при ручной доработке муляжа (см.: [20, p. 1]). Иными словами, «водяной» эффект маски Неизвестной является сугубо искусственным.

14 По сообщению владельца парижской художественной лавки, где за столетие до него впервые начали продавать маску Неизвестной из Сены, поначалу эта маска использовалась как модель для студентов парижской Школы изящных искусств (см.: [20, pp. 2–3]). Можно предположить, что один из них и выдумал легенду о юной утопленнице: такая макаберная шутка была бы вполне во вкусе молодых художников XIX в.

15 «Неизвестная подобна одному из тех образов, которые явно противятся попыткам интерпретации: она кажется одновременно и хорошо знакомой, и жуткой, у нее есть дати-

Свой эффект она производит не только собственно зрительным обликом, но и стоящим за нею легендарным нарративом, — неудивительно, что она легко включалась в новые художественные повествования, начиная с «трагической сказки» Ле Гальена.

Миф о Неизвестной, первоначально относившийся к разряду fait divers, газетных «происшествий», у английского писателя получил оригинальную трактовку, обогатился подробностями, отсутствующими в других его версиях. Согласно тексту «Поклонника образа», изготовивший маску скульптор «до такой степени влюбился в мертвую девушку, что сошел с ума и тоже утопился в Сене» [23, глава II, с. 21]; а сама Silencieux сообщает, что ушла из жизни вместе с «молодым парижским поэтом» [23, глава VII, с. 49]. Тем самым бытовая драма, предполагавшаяся в расхожей легенде, возводится в ранг драмы художественной, символической: погибшая в реке девушка была не заурядной жертвой любви, а Музой, и ее гибель сопровождалась смертью сразу двух влюбленных в нее творческих людей, поэта и скульптора. Так и самого Энтони она не просто влечет к смерти, но и вдохновляет, побуждает к интенсивному творчеству:

> Правда, те долгие дни, что он в одиночестве проводил в лесу (в своей рабочей хижине, в обществе Silencieux. — *С.З.*), принесли свой плод в виде необычайной продуктивности. Никогда еще его воображение не было столь пламенным, а его перо — столь окрыленным [23, глава IV, с. 33].

Роковое влияние Музы осуществляется через зрительную коммуникацию, и его носителем служит реальный облик маски Неизвестной. У девушки, запечатленной на этой маске, правильное, но нехарактерное лицо, в его несколько расплывчатых чертах не читается ни сильных чувств, ни смертных страданий, ни тем более умственного напряжения. Если бы не ее странная улыбка, это было бы усредненное, «никакое» лицо, которое именно оттого удобно для любых аффективных проекций:

ровка, но нет возраста; в ней есть какое-то дежавю, и вместе с тем она остается таинственно непроницаемой», — комментирует Анн-Гаэль Салио [20, p. 24]. Точнее было бы сказать, что эта маска противится однозначной интерпретации, именно потому, что не противоречит ни одной из многих.

> Ее мертвое лицо, словно пятна Роршаха, было хранилищем для любых чувств, которые зрителям хотелось на него спроецировать. И, как у Сфинкса и Моны Лизы, могущество «Неизвестной» заключалось в ее улыбке — тонкой, рассеянной, сулящей покой [12, p. 116].

Неизвестную из Сены действительно называли «Джокондой суицида»[16] (о мотиве Сфинкса еще будет сказано ниже), подразумевая ее единственную необычную черту — загадочную улыбку. Известно, что улыбка Моны Лизы на портрете Леонардо неуловима, она то ли есть, то ли нет, зрители то видят, то не видят ее. Современная психология искусства предполагает, что такая неопределенность образа обусловлена физиологической двойственностью центрального и периферийного зрения: «Одна система позволяет увидеть улыбку, а вторая ее стирает» [10, с. 97][17], наличие/отсутствие улыбки зависит от положения того, кто смотрит, и от аккомодации его зрения. Сходный оптический механизм, возможно, активизирован и в «Поклоннике образа». Silencieux почти всегда показана глазами главного героя, причем Энтони не созерцает спокойно маску, висящую в его «шале», а все время совершает с нею какие-то манипуляции: снимает со стены, держит в руках, нежно целует, укладывает на диван, подхватывает, когда она оттуда падает, погребает в лесу, откапывает обратно, вешает снова на стену... Он смотрит на маску то издалека, то предельно вблизи, меняя дистанцию и угол зрения, что заставляет видеть ее как «живую», усиливая эффект ускользающей улыбки, изначально свойственный лицу Неизвестной. Действительно, этот эффект выглядит по-разному при различном освещении, например на разных фотоснимках маски: щеки девушки округлены, слегка выпячены, как у улыбающегося человека, однако губы ее не искривлены, а, скорее, сжаты в прямую линию. Она как будто улыбается лишь пол-лицом, ее черты аффективно рассогласованы, а закрытые глаза, не допускающие прямого визуального контакта, не позволяют и сделать вывод о выражении всего лица.

Эту неопределенность и загадочность полуулыбки обычно интерпретировали мистически: юная утопленница плавно, без страданий переходит

16 Выражение Арагона [13, p. 281], который впоследствии ввел маску Неизвестной из Сены в свой роман «Орельен» (1944).

17 Автор ссылается на книгу: [16].

из жизни в смерть и, возможно, уже предвкушает некое загробное блаженство[18]. Ее облик чудился двусмысленно-заманчивым образом счастливого самоубийства: «Из выражения лица “Неизвестной” следует, что ее смерть была одновременно легкой и безболезненной» [12, p. 117]. Иначе, однако, толкует это Ле Гальен (или его очарованный герой): Silencieux — коварная русалка, она улыбается не сама себе, а своему зрителю, она не замкнута в сладостном умирании, а, словно живая девица, насмешничает и кокетничает, жмурясь и уклоняясь от прямого взгляда. Она охотно общается с теми, кто на нее смотрит, но это лукавая, односторонняя коммуникация:

> Лицо ее улыбалось — улыбкой великого покоя, но также и странной хитрости. У него была и другая особенность: женщина выглядела так, будто в любой миг готова внезапно открыть глаза, а если отвернуться и взглянуть на нее снова, то она словно улыбалась про себя, потому что только что открывала их у вас за спиной и как раз вовремя закрыла их опять [23, глава I, с. 13].

Вплоть до последней сцены «Поклонника образа» — и, как можно понять, даже в фантазматических эпизодах, когда Энтони гуляет с нею, как с живой женщиной, — Silencieux не открывает глаз (или, может быть, успевает «вовремя закрыть их»?). Этим ее интрадиегетический образ отличается от оживающих изображений в произведениях романтической фантастики, чьи лица обычно гипнотизировали зрителя неподвижным взглядом («Портрет» Гоголя); еще на портрете Дориана Грея из романа Уайльда изображенная фигура выглядывает исподлобья, но все же смотрит на своего владельца. В описании же Ле Гальена образ завораживает неуловимым колебанием между улыбкой/неулыбкой, открытыми/закрытыми глазами; он сбивает с толку своего зрителя, фрустрирует его оптику, а тем самым и эротическое желание, которое ищет ответного взгляда[19]. Сама Silencieux мотивирует это тем, что ее взор смертоносен, поэтому она медлит являть его своему любовнику:

18 «Не повторяясь буквально, L’Inconnue de la Seine подарила мотиву убранства саму возможность улыбки при закрытых или полуприкрытых глазах, свидетельствующих одновременно и связь со здешним миром, и благостную отрешенность от прозаической городской суеты» [2, с. 179].

19 «Когда в любви я требую взгляда, моя неудовлетворенность, то, чего мне не хватает, связано с тем, что *ты никогда не глядишь на меня там, где я тебя вижу*» [5, с. 113].

— Когда ты узришь мои глаза, ты умрешь. Однажды, Энтони, ты узришь мои глаза. Но не сейчас. Ты еще много должен сделать для меня. У нас с тобой впереди еще много любви, прежде чем наступит конец.

— Узревшие твои глаза все умерли, Silencieux?

— Да, все умерли [23, глава VII, с. 46].

Улыбаясь, как Мона Лиза, Silencieux убивает взглядом, как Медуза, чье лицо — традиционный сюжет скульптурных масок (напротив того, кажется, не существует специфических масок Музы). Только в финале повествования, потеряв дочь и жену и, как можно догадаться, окончательно сойдя с ума, Энтони наконец увидит глаза своей возлюбленной, зато на месте ее загадочной улыбки появится недвусмысленный символ смерти, своего рода третий глаз, подобный фасцинирующим ocelli на крыльях бабочек:

Глаза Silencieux были широко раскрыты, а из уст ее свешивалась темная ночная бабочка с мертвой головой меж крыл [23, глава XXIII, с. 143].

Та же бабочка упоминалась в самом начале, в мечтаниях героя:

И однажды я найду в лесу ту бабочку, о которой мечтал с детства, — темную ночную бабочку с мертвой головой меж крыл [23, глава I, с. 12].

Этот дважды повторенный мотив может иметь литературное происхождение — он перекликается с новеллой Э. По «Сфинкс» (1846), с ее фантазматическим описанием чудовищно крупной (из-за случайной оптической иллюзии) бабочки, у которой на туловище между крыльями расположен узор в форме черепа. Такая бабочка действительно существует (бражник мертвая голова; по старой классификации Линнея, из рода Sphinx) и традиционно считается дурной приметой, предвещающей смерть и прочие бедствия. Сфинкс уже служил метафорой Silencieux в стихах Энтони, величавшего свою статуарную возлюбленную «Северным Сфинксом» [23, глава III, с. 26][20]. Эти два мифологических персонажа, прямо или намеком упомянутые в тексте, —

20 Книга Ле Гальена «Прозаические фантазии» (том второй, 1896) содержит несколько диалогов, где рассказчик беседует с дамой, именуемой «Сфинкс». Полагают, что ее прототипом была вторая жена писателя Джули Норрегард.

Медуза и Сфинкс — оба связывают маску Неизвестной с сюжетом о роковой женщине, La belle dame sans merci, чей взор неотразим и фатален. Открыв в финале глаза, эта маска обретает взгляд — «единственный элемент лица, с которого нельзя снять скульптурную копию, единственный элемент лица, всегда “принадлежащий” исключительно дискурсу скульптора» и приближающий образ «к аллегорическому тексту» [9, с. 244], но именно в этот миг текст «сказки» обрывается — по-видимому, вместе с жизнью ее героя.

Популярная традиция толкования Неизвестной из Сены (еще только начинавшая складываться в конце XIX в., когда Ле Гальен писал своего «Поклонника образа») обычно сосредоточивалась на трогательной истории девушки, покончившей с собой из-за несчастной любви, сама же маска оставалась неподвижным знаком ее печальной судьбы[21]. Тем самым Неизвестная изначально занимала место в культуре китча, с ее иллюзионизмом и установкой на усиленное стимулирование эмоций, продаваемых по дешевой цене (см.: [3])[22]. Ричард Ле Гальен, предвосхищая будущую практику сюрреалистов, реконтекстуализирует этот китчевый образ, вводя его в рамки если не авангардной, то модернистской культуры. История парижской утопленницы развертывается здесь в мифическом времени «вечного возвращения», а сама она оказывается воплощенным в маске сверхъестественным существом; эта маска живет самостоятельной жизнью, выступает из стены и завязывает опасное общение со зрителем, которое сосредоточено в ее уклончиво-обольстительных, наполовину явленных или даже лишь подразумеваемых улыбке и взгляде — двух визуальных аттракторах, двух точках оптической коммуникации на ее лице.

Заразительность символа

Лицо Музы обладает силовым потенциалом, оно фасцинирует человека, даже не будучи ему видимо[23]. Подобно оживающим изображениям из

21 На русском языке эту традицию отражает стихотворение В. Набокова “L’Inconnue de la Seine” (1934, в первой публикации без названия).

22 Среди литературных произведений, где фигурировала эта маска, наибольший успех и огромные тиражи на разных языках имел душещипательный роман немецкого беллетриста Рейнхарда Конрада Мушлера «Неизвестная» (1934).

23 «Посмертная маска женщины, которая сразу привлекала глаз каким-то шоком и задерживала его в странной завороженности [fascination]» [23, глава I, с. 13]. Ср. о силовом воздействии Музы у Жан-Люка Нанси: «Муза одушевляет, возвышает, приводит в движение. Она заботится не столько о форме, сколько о силе. Или, точнее, она силой заботится о форме» [17, p. 11].

фантастических рассказов романтизма, маска Неизвестной впервые является герою Ле Гальена в окружении других образов (см.: [4]), заключенная в двойную рамку инородных ей предметов. Художественная лавка, где ее обнаружил Энтони, «странно зажата среди ломовых извозчиков и гниющих овощей» Ковент-Гарденского рынка [23, глава II, с. 17], а внутри магазина китчевая маска утопленницы окружена отличными по стилю репродукциями классических скульптур: опять «находка» художественного объекта, извлекаемого в данном случае из продажно-рыночного окружения. Эта сцена «пришествия Silencieux» (название второй главы) содержит еще несколько мотивов, важных для дальнейшего рассказа:

> Проходя по коридорам из белых лиц, ощущая у себя на щеках холодное дыхание классического искусства, среди вечно живущих покойников, он чувствовал заразительность бессмертия.
>
> Вдруг в одной из ниш, образуемых изваянными лицами, он почувствовал чье-то присутствие. Вблизи от него кто-то улыбался. Он обернулся и, чуть не вздрогнув, понял, что это сияло, словно звезда средь мертвых тел, — как ему было подумалось — не живое существо, а просто гипсовый слепок среди прочих. Лицо было не античным и не современным, а каким-то не то вчерашним, не то сегодняшним — и вечным.
>
> Тотчас он понял, что видел это лицо раньше. Где же?
>
> Да, конечно же, это было лицо Беатрис, точь-в-точь. Как странно! — и, любя Беатрис, он купил эту маску, по великой своей любви к ней! [23, глава II, с. 18–19].

Бывает, что человек ощущает на себе чужой взгляд, еще не увидев сам того, кто на него смотрит. Здесь же впечатление «чьего-то присутствия» производит не взор закрытых глаз маски, а ее улыбка, которая словно существует сама по себе, абстрагируясь от лица (ср. улыбку Чеширского кота в сказке старшего современника Ле Гальена — Льюиса Кэрролла). Воздействие этой улыбки — из того же разряда, что «холодное дыхание» и «заразительность» классических бюстов; этой последней метафорой описываются все отношения людей с Silencieux.

Феномен *заражения* (contagion) обсуждался в культуре конца XIX в., применялся для объяснения первобытной магии («Золотая ветвь»

Фрэзера, 1890) и художественного эффекта («Что такое искусство?» Льва Толстого, 1897–1898)[24]. Изначально, в биологии, этот термин означает интимно-телесный взаимообмен чуждых друг другу организмов, а у Ле Гальена его эстетическая трактовка соединяется с магической: скульптурные изображения «заражают» зрителя своим двусмысленным «бессмертием» «вечно живущих покойников» — не жизнью и не смертью, а чем-то вроде межеумочного существования призраков или вампиров, которые сохраняются нетленными в могиле, питаясь кровью живых. Последний мотив прямо сформулирован в тексте позднее, когда Энтони откапывает обратно погребенную было им Silencieux, повинуясь ее мистическому пению-призыву: «Он хотел только вновь взглянуть на ее лицо, увидеть, действительно ли она живет в земле наподобие вампира» [23, глава XXI, с. 127]. Еще раньше он пытался отречься от губительной страсти, которую вызывала в нем «вампирическая красота Искусства» [23, глава XVI, с. 100]. Вампиризм и заражение — два взаимосвязанных фантазма, оба они выражают страх утраты индивидуальных границ, страх губительного контакта с Другим.

Существенно, что в только что приведенных цитатах вампиризм упоминается один раз в буквальном, а другой раз в переносном смысле — то как настоящая (в представлении Энтони) природа Silencieux, то как отвлеченная метафора иссушающего Искусства. Сам герой не умеет различить эти два модуса бытия, реальный и концептуальный, и рассказ о нем колеблется между абстракцией и действительностью, порой даже на уровне отдельных слов. Так, в эпизоде «пришествия Silencieux» при описании переживаний Энтони варьировалось одно двусмысленное выражение — was conscious, grew conscious: нормально оно значит «чувствовать», «почувствовать», но за этим сенсуальным значением проступает и интеллектуальное, «сознавать». На фабульном уровне то же колебание между конкретно-чувственным и отвлеченно-умственным происходит в другом эпизоде, связанном с «заразительностью» образа, — в сцене «странного лобзания Silencieux» [23, название главы VIII, с. 52]. Принеся свою возлюбленную маску в лес, Энтони видит, как она привлекла внима-

24 Трактат Л. Толстого был опубликован одновременно на двух языках: параллельно с русским текстом печатался английский перевод в приложении к британскому журналу «Нью ордер», и Ричард Ле Гальен мог быть знаком с ним.

ние гадюки, обвившейся вокруг ее гипсового лица и приникшей языком к ее губам[25]:

> «Она поцеловала ее!» — воскликнул Энтони, и в то же мгновение от гадюки остался лишь испуганный шорох в кустах.
>
> Он взял в руки Silencieux. На ее губах был яд. Еще раз на миг его фантазия вернула ему сознание и вновь сделала Silencieux лишь символом — правда, всего на миг.
>
> «На устах Искусства всегда яд», — сказал он себе [23, глава VIII, с. 55].

Онтологический статус Silencieux меняется на протяжении этой короткой сцены[26]: она то обретает, то вновь утрачивает реальность, то притягивает к себе настоящую змею, передающую ей настоящий яд, то сводится к абстрактному «символу» Искусства. Это колебание происходит в сознании Энтони, и оно выражено вариантом того же слова conscious, что и в предыдущем случае: «В некоторые моменты сознательной [self-conscious) мысли она [Silencieux. — *С.З.*] сокращалась до символа...» [23, глава VIII, с. 53]; «еще раз на миг его фантазия вернула ему сознание [made him self-conscious]...» *Сознавая себя* лишь «в некоторые моменты», герой не находит устойчивого положения между реальностью и аллегорией, и его попытка играть этими двумя позициями не доводит до добра. В одной из следующих глав, выполняя требование, услышанное от Silencieux, он жертвует ей свою дочь: разыгрывая вроде бы понарошку языческий обряд («Silencieux, я приношу тебе своего ребенка»), поднимает девочку и заставляет ее поцеловать маску на стене, чьи губы кажутся ей «холодными» и «со вкусом пыли» [23, глава XI, с. 77]. Вскоре ребенок заболевает и умирает, видя в предсмертном бреду «белую даму» из хижины отца [23, глава XIII, с. 92]. Врач-натуралист считает причиной ее болезни инфицированную воду из колодца (также

25 «Сверкающая белизна образа заворожила змейку» [23, глава VIII, с. 54]: несобственно прямая речь героя проецирует на гадюку его собственную фасцинацию.

26 Образная сущность маски-симулякра подчеркнута здесь рамкой — природной средой. В лесу, среди буйной живой растительности, это не-совсем-живое лицо «одновременно проигрывало и выигрывало в реальности: выигрывало в силу контраста, который и ограничивал, и подчеркивал его, а проигрывало в противопоставлении величественным ликам земли и неба» [23, глава VIII, с. 52]. Вся сцена вновь соотносит Silencieux с Медузой, традиционно изображаемой в обрамлении своих «змеиных» волос.

модная тема конца XIX века — ср. «Враг народа» Г. Ибсена, 1882), но нарративная логика, с ее метонимическим принципом post hoc ergo propter hoc, подсказывает другое объяснение: девочка была отравлена змеиным ядом, который остался на губах белой маски и *заразил* ее тем же «холодным дыханием», что когда-то ощущал Энтони в лондонской лавке. Художественный мимесис обернулся вспять — пластическое изображение мертвой девушки оказало обратное смертельное воздействие на соприкоснувшегося с ним живого ребенка. Аллегория «Искусства, у которого на устах яд», реализовалась в сюжетной действительности.

Так вообще устроено фантастическое повествование у Ле Гальена: в мир конкретно-чувственных вещей — например, природных объектов, подробно описываемых автором и наблюдаемых героем, — вторгается неконгруэнтный ему Образ. Он абстрактен, но при этом активен: сколько бы его ни толковали метафорически как «символ», продукт мифологической и технической вариации, он заключает в себе и нечто иное — энергическое действие, развертывающееся в метонимической цепи повествовательных событий. В свое время одной из предпосылок возникновения романтической фантастики стал отказ от классического аллегоризма, от редукции энергии образов к условному иносказательному смыслу. Это было наглядно показано, например, в новелле П. Мериме «ВенераИлльская» (1837): попытки аллегорического толкования античной статуи, предпринимаемые одним из персонажей, недалеким провинциальным антикваром, терпят провал, скульптурный образ отказывается покорно нести на себе риторические значения, которые приписывают ему люди, и ведет себя как настоящее божество, своевольное и опасное. Соответственно характерное для романтической фантастики колебание в интерпретации событий происходило не по «классической» оси реальность/аллегория, а по «барочной» оси реальность/иллюзия, аллегоричность же вообще изгонялась из фантастического повествования (см.: [8])[27]. У символиста Ле Гальена (по крайней мере в помраченном сознании его героя, неоромантического поэта) аллегорический смысл образа вновь начинает конкурировать с его действенным импульсом[28]. Его «заразительность» проявляется в мерцающей подмене, когда об-

27 О роли барочных традиций в формировании романтической фантастики см.: [6].

28 Промежуточным этапом этой литературной эволюции можно считать раннюю новеллу Г. Джеймса «Последний из Валериев» (1874), герой которой окружает выкопанную из земли

раз то вступает в близкий силовой контакт с субъектом, то отстраняется на безопасную дистанцию символа. Генератором таких подмен именно и служит Silencieux: стоит герою расстаться с нею, уехать на несколько месяцев в горы, как повествование переходит в чисто аллегорический режим и сам же Энтони (ненадолго обретший рассудок и пытающийся анализировать свое безумие) сводит роковую маску к условной метафоре:

> Чудные моменты бывают в человеческой жизни, но что они без искусства, кроме как жемчужины, падающие в бездну? Вот я и сказал: ничто не действительно, кроме искусства. Материал искусства проходит — человеческая любовь, человеческая красота, — искусство же пребывает. Вечен только образ, а не действительность. Я буду жить в образе [23, глава XIX, с. 116–117][29].

И наоборот, аллегория кончается там, где образ подступает близко к субъекту, начинает тревожно походить на кого-то в его жизни. У образа Silencieux есть референт — но это не безымянная, легендарная утопленница, запечатленная в маске Неизвестной из Сены. Для Энтони эта маска являет собой совсем другого, хорошо знакомого ему человека — его жену Беатрис. Их лица «точь-в-точь» похожи, и это мистическое сходство, поразившее героя в сцене «пришествия Silencieux», можно было бы счесть его заблуждением, первым симптомом подступающего психоза; однако выше об этом уже говорилось и в авторской речи, теми же словами:

> И лицо ее [Беатрис. — *С.З.*] совпадало с лицом образа — точь-в-точь. На нем был тот же свет и та же улыбка [23, глава I, с. 15].

статую античной богини религиозным почитанием, даже приносит ей в жертву курицу; статуя, однако, не оживает, а сам он описан карикатурно, как туповатый отпрыск выродившегося аристократического семейства. Подобно «сказке» Ле Гальена, эта новелла могла бы называться «Поклонник образа», и она тоже ставит под вопрос аллегорическую интерпретацию последнего, но вместо настоящего действия сакральных сил здесь разыгрывается лишь нелепая комедия языческого культа.

29 Литературная вторичность этого рассуждения обозначена реминисценцией из стихотворения Т. Готье «Искусство» (1857). Французский поэт тоже соотносил форму образа с его материалом — правда, в его трактовке художественный образ вечен именно благодаря своему материалу, не предмету, а медиуму репрезентации (бронзе, камню и т. п.).

Более того, сама Беатрис признает странное сходство между своим лицом и маской, и в тексте подробно описана ее реакция. Сначала это любопытство, даже «удовольствие», переходящее затем в беспокойство:

> ...удовольствие, какое всякое сотворенное существо получает от совершенного или даже несовершенного отражения себя. Оказаться столь необычно предугаданным в прошлом — это возмещало романтическими намеками то, что, на первый взгляд, похищало из индивидуальности. Только на первый взгляд — ибо если бы вы, как Беатрис, обладали столь незаурядным по типу лицом, что любящий вас человек мог бы, мало боясь опровержений, заявлять — по крайней мере, в Англии, — что другого подобного больше нет, то, видя себя до жути точно предугаданным, вы могли бы впасть в суеверие и предаться странным фантазиям о переселении душ. Что если это вы сами в какой-то прежней жизни? [23, глава II, с. 19].

Здесь, как и в других местах, у Ле Гальена дважды повторяется ключевое слово — «предугадать», anticipate, обозначающее главный парадокс сюжета[30]. Действительно, при жизни Беатрис с нее никто не снимал маски, это не ее собственное изображение — скорее, наоборот, она сама воплощает образ, зафиксированный когда-то в гипсе; именно поэтому удовольствие у нее быстро сменяется испугом. Жан Бодрийяр назвал «прецессией симулякров» такую ситуацию, когда подобие возникает раньше (и вместо) того, чему оно, собственно, подобно. Он имел в виду прежде всего социальные процессы конца XX в., которые выглядят как оживающие культурные симулякры, причем низкого пошиба, — они «производят жуткое впечатление одновременно китча, ретро и порно» [14, р. 66]. Такое же «жуткое» чувство переживает и Беатрис у Ричарда Ле Гальена, встретившись со своим собственным симулякром — китчевым, «предугадавшим» ее в прошлом и эротически соблазнительным. Что-то подобное имел в виду и муж Беатрис, когда назвал мертвую маску именем «Безмолвный», приложимым только к живому существу. Этот образ-симулякр, возникший неизвестно когда и от-

30 Этот же глагол впервые возник несколькими строками выше, в мыслях самого Энтони о «пришествии Silencieux»: «Кем же был художник, когда и при каких обстоятельствах сумел он так странно предугадать тот единственный лик, какой он воистину любил на земле?» [23, глава II, с. 19]. Объяснением «предугадывания» служит излагаемый дальше рассказ Silencieux о себе, о ее перевоплощениях на протяжении веков.

куда, стал губительным двойником Беатрис: еще один мотив «Поклонника образа», восходящий к топике романтизма[31].

«Заразив» человека, злокачественный образ захватывает его место, постепенно вытесняет его из жизни. Маска Неизвестной заменяет для Энтони любимую жену, и, обращаясь к последней, он начинает путать имена: «Ты так красива сегодня, Silen… Беатрис» [23, глава I, с. 16]. Раньше он сочинял для Беатрис стихи, однако перестал это делать после свадьбы, ибо «превратить музу в жену, пусть и долго и верно любимую, значит распрощаться с музой» [23, глава III, с. 26]. После встречи с новой, изваянной Музой он пишет стихотворение «Северный Сфинкс», думая посвятить его жене, но та узнает в нем не себя, а зловещую маску: по ее словам, оно написано «о моем Образе, который ты поставил на мое место» [23, глава III, с. 29]. В финале, чувствуя, что Silencieux изгнала ее из сердца мужа, она кончает с собой, утопившись в пруду — т. е. слившись с образом, повторив легендарную судьбу Неизвестной, утонувшей в Сене[32]. Это слияние на свой лад констатирует Энтони при виде ее мертвого тела; ранее в болезненном бреду он уже принимал ее за Silencieux и раздражался, когда видел свою ошибку, теперь же он окончательно заменяет ее Образом, она ему больше не нужна. Прецессия симулякров свершилась — не образ походит на живого человека, а погибшая женщина на маску:

> Наутро, когда Беатрис вытащили из пруда с лилиями в волосах[33], Энтони склонился над нею и сказал:
>
> «Очень печально — бедняжка Беатрис — но до чего красивая! Должно быть, это чудно — умереть вот так».
>
> И еще он сказал: «Странно, как она похожа на Silencieux».

31 «Двойник — величайшая обида, какая может быть нанесена человеческой личности. Если завелся двойник, то личность в качестве личности прекращается. Двойник — в индивидуальности потеряна индивидуальность, в живом потеряна жизнь и душа» [1, с. 489]. Ср. распространенный в мировом фольклоре мотив «брачного дублера» — потустороннего, нередко злотворного двойника супруга/супруги (см.: [7]).

32 Такой же мотив дурного повторения сопровождал смерть маленькой дочки Энтони и Беатрис: *похоронив* девочку и чувствуя, что в ее гибели виновата безжалостная Silencieux, Энтони намеревается было разбить маску, но, не решившись это сделать, тоже *хоронит* ее, закопав в лесу, чтобы в скором будущем откопать назад.

33 Прекрасная утопленница среди лилий — канонический облик шекспировской Офелии, еще один излюбленный сюжет живописи прерафаэлитов (Джон Эверетт Милле, 1852, Джон Уильям Уотерхауз, 1894).

> И он пошел к себе в лес, с великой безмятежностью на душе. Он утратил Чудо, но она оживала в его песнях. Он утратил Беатрис, но у него оставался ее образ — разве не жила она вечно в Silencieux? [23, глава XXIII, с. 142].

Смысл случившегося можно толковать по-разному, опять-таки рассматривая его либо «издалека», как абстрактную символическую конструкцию, доступную лишь пониманию автора, либо «вблизи», в плане той действительности, где живет герой (тот, конечно, бредит, но его бред опирается на некоторые факты, подтвержденные рассказчиком). С точки зрения символических структур, персонажи-двойники в «Поклоннике образа» воплощают собой две ипостаси женщины, как ее представляет себе традиционная культура: с одной стороны, это абсолютно иное мужского воображения, вызывающее желание, но и опаску (Silencieux); с другой стороны, жена и мать, чья «радикальная инаковость» редуцирована, подчинена социальной функции продолжательницы рода (Беатрис) (см.: [15, p. 216]). С такой точки зрения, Silencieux — отрицательное начало в ценностной структуре, зло, одолевшее добро.

Иначе видится дело с точки зрения Энтони: в Silencieux он обрел что-то вроде платоновского эйдоса, чистую сущность своей жены (ее «не то вчерашний, не то сегодняшний — и вечный» лик) и одновременно образ Красоты как таковой, способный заменить несовершенную реальную женщину:

> Любить не буквальную возлюбленную, а ее очищенный, безупречный образ — так ведь можно было бы подняться в область любви духовной, не стесненной и не запятнанной землею [23, глава III, с. 30].
>
> «Лик Вечной Красоты, — сказал Энтони [обращаясь к Silencieux. — *С.З.*], — отныне и во веки веков для меня есть лишь один лик — твой» [23, глава XXI, с. 131].

Заменять «буквального» человека явленным в нем божественным абсолютом — общее место в европейской мифологии любви[34]; ему соот-

34 См.: [19]. Из позднейших литературных произведений, использующих мотив маски Неизвестной из Сены, особенно показателен роман Арагона «Орельен» (1944), герой которого влюбился не в маску, напоминающую ему реальную женщину, а в реальную женщину, похожую на маску: в его воображении они совпадают в те моменты, когда героиня закрывает глаза, уподобляясь Неизвестной.

ветствовала и цензура, которой подвергалась эротика в викторианской культуре. «Трагическая сказка» Ле Гальена называется не «Любовник образа», а «Поклонник образа», и ее герой склонен заменять любовное влечение к Неизвестной из Сены религиозным почитанием. Он страстно целует Silencieux, объясняется ей в любви, но и молится ей, словно божеству, и приносит ей в жертву, как языческому идолу, свое дитя. С этой сакральной точки зрения, ее чудесная сила возобладала над «Чудом» живого ребенка.

Автор стремится доказать, что такая эстетическая религия несостоятельна. Одним из литературных источников «Поклонника образа» был, вероятно, знаменитый сонет Ш. Бодлера «Красота» (1857), где предвосхищен ряд его мотивов: прекрасная статуя-кумир, вызывающая грезы (у Бодлера: «О смертный! как мечта из камня, я прекрасна!»), сравнение со Сфинксом («В лазури царствую я сфинксом непостижным»), который грозит гибелью своим обожателям («И грудь моя, что всех погубит чередой»). Однако бодлеровская Красота — зрячая, ее очи отверсты и сияют:

Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, как в чистых зеркалах[35].

У Ле Гальена Муза-Медуза тоже смертоносна, но и слепа, она не распространяет на весь мир сияние своего взора, а, скорее, поглощает внешний свет — вместе с сознанием своего поклонника, который любуется ее красотой, но зато утрачивает чувство прекрасного в жизни, сам становится эстетически слеп. Встретив на прогулке в осеннем лесу жену и дочь (сам он уже не гуляет с ними!), он набирает девочке вместо цветов поганые грибы — по его словам, «они красивее цветов» [23, глава VI, с. 44], а у ребенка вызывают испуг и отвращение. Этому тесту на эстетический вкус подвергает отца именно Чудо — маленькая девочка, третий женский персонаж «трагической сказки». Она не отмечена опасной амбивалентностью взрослых женщин, непохожа на молодых и старых ведьм из заколдованного леса, не вовлечена в роковое двойничество Беатрис/Silencieux и нечувствительна к обаянию гипсовой маски, которую в другой главе показывает ей Энтони, предлагая приобщиться к своему культу (пожалуй, и ее последующую гибель можно

35 Перевод Валерия Брюсова.

толковать как месть ревнивой богини). Устами младенца, поясняет автор, глаголет истина:

> Чудо была одной из тех девочек, которым словно ведомы все смыслы мироздания, хотя они еще борются с азбукой его незначительных слов [23, глава VI, с. 41].

Повторяется уже описанный выше эффект: в эпизоде семейной прогулки, где отсутствует Silencieux, повествование выходит на аллегорический уровень, обращаясь к высшим «смыслам мироздания». Сюсюкающе-китчевый стиль, которым написан этот и другие диалоги отца с дочкой, как раз и служит знаком аллегоризма: здесь понарошку, по-детски формулируется обобщенная мораль «трагической сказки». В прерафаэлитском лесу, где заблудился герой Ле Гальена, не растут прекрасные цветы, в нем встречаются только ядовитые грибы и змеи, летают ночные бабочки «с мертвой головой меж крыл» и царствует готический вампир — безглазая «белая дама». Это не многозначительный бодлеровский «лес символов», а скорее лес чудовищ из фольклорных или рыцарских преданий. Своим «образопоклонничеством» Энтони не приблизился к Красоте, а удалился от нее, предавшись ложным, безобразным подобиям.

Абстрактный, не имеющий устойчивого облика, по-протеевски изменчивый в бесконечных метаморфозах и скрепляемый воедино лишь своим иностранным именем; овеянный сентиментальной легендой о юной утопленнице, но наделенный хитро-двусмысленным лицом; способный заранее «предугадывать» и «заражать» реального человека — таков активный и опасный визуальный образ, обожествляемый героем Ле Гальена. В нем можно усмотреть симптомы кризиса художественной культуры «конца века»: неустойчивое, неосмысленное соотношение (заново пересмотренное авангардом XX в.) между денотативным и коннотативным смыслами визуального объекта, между намеренным произведением искусства и случайной «находкой», между образом и рассказом. Хотя образ здесь опирается на широко известное произведение скульптуры, но его нельзя адекватно *увидеть*, и рассказ о нем вынужден ходить вокруг да около, разбрасывая уклончивые намеки, повторяя и варьируя неоднозначные ключевые слова, поддерживая неопределенность реальности/аллегории, свойственную символистскому

пониманию фантастики. Подобно своему герою, который мечется между инфернально-обольстительной злодейкой и невинными воплощениями семейного счастья (женой и дочерью), рассказ смешивает мистерию с мелодрамой, то сгущается в драматических перипетиях отношений Энтони с Музой, то разжижается в слезливых штампах, описывающих жизнь и смерть его близких. Образ и рассказ обмениваются неопределенностью и сакральной инородностью, и амбивалентный символ Искусства не вырастает, хотя бы путем абстракции, из реальности, а «заражает» эту реальность откуда-то извне, подобно тому как из-за границы явилась в Англию маска неизвестной девушки, якобы утонувшей в Сене[36].

Список литературы

Исследования

1 *Берковский Н.Я.* Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., 1973. 565 с.

2 *Вершинина А.Ю.* Триумф маски. Из опыта «кумироделания» эпохи символизма // Искусствознание. 2017. № 1. С. 162–197.

3 *Гринберг К.* Авангард и китч // Художественный журнал. 2005. № 60. URL: http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf (дата обращения: 12.12.2020).

4 *Зенкин С.Н.* Интрадиегетический образ в фантастическом рассказе // А.М.П.: Памяти А.М. Пескова. М.: РГГУ, 2013. С. 384–395.

5 *Лакан Ж.* Семинары. Книга 11: Четыре основные понятия психоанализа / пер. А. Черноглазова. М.: Гнозис/Логос, 2004. 304 с.

6 *Лахманн Р.* Дискурсы фантастического. М.: Новое литературное обозрение, 2009. 384 с.

7 *Неклюдов С.Ю.* Ночной гость // Живая старина. 1996. № 1. С. 4–7.

8 *Тодоров Ц.* Введение в фантастическую литературу. М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. 143 с.

9 *Ямпольский М.Б.* Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 335 с.

10 *Ямпольский М.Б.* Изображение: Курс лекций. М.: Новое литературное обозрение, 2019. 424 с.

11 *Яшина А.С.* Между симуляцией и головокружением: Посмертная маска и трансформации реальности в «Поклоннике образа» Р. ле Гальена // Игра. Текст. Культура: Научный сборник / под ред. А.Л. Гринштейна. Самара: Лаборатория семиотики культуры Самарской гос. областной академии (Наяновой), 2014. С. 71–79.

36 Благодарю О.Б. Вайнштейн за прочтение статьи и указание некоторых сюжетных параллелей.

12 *Alvarez A.* The Savage God: A Study of Suicide. London: Weidenfeld and Nicolson, 1971. 249 p.
13 *Aragon L.* À Louis-Ferdinand Céline loin des foules // Commune. 1933. No. 3. P. 280–282.
14 *Baudrillard J.* Simulacres et simulation. Paris: Galilée, 1981. 164 p.
15 *Bronfen E.* Over her Dead Body. Death, Femininity, and Aesthetics. Manchester University Press, 1992. 460 p.
16 *Livingstone M.* Vision and Art. The Biology of Seeing. Los Angeles; Berkeley: University of California Press, 2004. 208 p.
17 *Nancy J.-L.* Les Muses. Paris: Galilée, 2001. 181 p.
18 *Pinet H.* L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine // Le Dernier portrait (Catalogue de l'exposition). Paris: Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002. URL: http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm (дата обращения: 12.12.2020).
19 *Rougemont D. de.* L'Amour et l'Occident. Paris: Plon, 1939. 312 p.
20 *Saliot A.-G.* The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine across the Tides of Modernity. Oxford University Press, 2015. 373 p.
21 *Tillier B.* La Belle Noyée: enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine. Paris: Arkhê, 2011. 140 p.
22 *Wittington-Egan R., Smerdon G.* The Quest of the Golden Boy. The Life and Letters of Richard Le Gallienne. London: Unicorn Press, 1960. 580 p.

Источники

23 *Le Gallienne R.* The Worshipper of the Image. London: Lane, 1899. 146 p.

References

1 Berkovskii, N.Ia. *Romantizm v Germanii* [*Romanticism in Germany*]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1973. 565 p. (In Russ.)

2 Vershinina, A.Iu. “Triumf maski. Iz opyta ‘kumirodelaniia’ epokhi simvolizma” [“The Triumph of the Mask. From the Experience of ‘Idol Making’ in the Symbolist Era”]. *Iskusstvoznanie*, no. 1, 2017, pp. 162–197. (In Russ.)

3 Grinberg, K. “Avangard i kitch” [“Avant-garde and Kitsch”]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, no. 60, 2005. Available at: http://vcsi.ru/files/grinberg.pdf (Accessed 12 December 2020). (In Russ.)

4 Zenkin, S.N. “Intradiegeticheskii obraz v fantasticheskom rasskaze” [“Intradiegetic Image in the Fantastic Tale”]. *A.M.P.: Pamiati A.M. Peskova* [*A.M.P.: In memory of A.M. Peskov*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2013, pp. 384–395. (In Russ.)

5 Lakan, Zh. *Seminary. Kniga 11: Chetyre osnovnye poniatiia psikhoanaliza* [*Seminars. Book 11: Four Basic Concepts of Psychoanalysis*], trans. A. Chernoglazov. Moscow, Gnozis/Logos Publ., 2004. 304 p. (In Russ.)

6 Lakhmann, R. *Diskursy fantasticheskogo* [*Discourses of the Fantastic*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009. 384 p. (In Russ.)

7 Nekliudov, S.Iu. “Nochnoi gost’” [“A Night Visitor”]. *Zhivaia starina*, no. 1, 1996, pp. 4–7. (In Russ.)

8 Todorov, Ts. *Vvedenie v fantasticheskuiu literaturu* [*Introduction to Fantastic Literature*]. Moscow, Dom intellektual’noi knigi Publ., 1997. 143 p. (In Russ.)

9 Iampol’skii, M.B. *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [*Demon and Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996. 335 p. (In Russ.)

10 Iampol’skii, M.B. *Izobrazhenie: Kurs lektsii* [*Image: A Lecture Course*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2019. 424 p. (In Russ.)

11 Iashina, A.S. “Mezhdu simuliatsiei i golovokruzheniem: Posmertnaia maska i transformatsii real’nosti v ‘Poklonnike obraza’ R. le Gal’ena” [“Between Simulation and Dizziness: Death Mask and Transformations of Reality in *The Worshipper of the Image* by R. le Gallien”]. Greenstein, A.L., editor. *Igra. Tekst. Kul’tura: Nauchnyi sbornik* [*Play. Text. Culture: Collection of Essays*]. Samara, Laboratoriia semiotiki kul’tury Samarskoi gosudarstvennoi oblastnoi akademii (Naianovoi) Publ., 2014, pp. 71–79. (In Russ.)

12 Alvarez, Alfred. *The Savage God: A Study of Suicide*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1971. 249 p. (In English)

13 Aragon, Louis. “À Louis-Ferdinand Céline loin des foules.” Commune, no. 3, 1933, pp. 280–282. (In French)

14 Baudrillard, Jean. *Simulacres et simulation*. Paris, Galilée, 1981. 164 p. (In French)

15 Bronfen, Elizabeth. *Over her Dead Body. Death, Femininity, and Aesthetics*. Manchester University Press, 1992. 460 p. (In English)

16 Livingstone, Margaret. *Vision and Art. The Biology of Seeing*. Los Angeles; Berkeley, University of California Press, 2004. 208 p. (In English)

17 Nancy, Jean-Luc. *Les Muses*. Paris, Galilée, 2001. 181 p. (In French)

18 Pinet, Hélène. "L'eau, la femme, la mort. Le mythe de l'Inconnue de la Seine." *Le Dernier portrait (Catalogue de l'exposition)*. Paris, Musée d'Orsay, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2002. Available at: http://expositions.bnf.fr/portraits/grosplan/inconnue/index.htm (Accessed 12 December 2020). (In French)

19 Rougemont, Denis de. *L'Amour et l'Occident*. Paris, Plon, 1939. 312 p. (In French)

20 Saliot, Anne-Gaëlle. *The Drowned Muse: Casting the Unknown Woman of the Seine across the Tides of Modernity*. Oxford University Press, 2015. 373 p. (In English)

21 Tillier, Bertrand. *La Belle Noyée: enquête sur le masque de l'Inconnue de la Seine*. Paris: Arkhê, 2011. 140 p. (In French)

22 Wittington-Egan, Richard, Smerdon, Geoffrey. *The Quest of the Golden Boy. The Life and Letters of Richard Le Gallienne*. London, Unicorn Press, 1960. 580 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 82.09
ББК 83

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ ПОЛИТЕКСТУАЛЬНЫХ КОМПЛЕКСОВ В ЛИТЕРАТУРЕ

© 2021 г. Д.А. Молчанова
Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 05 февраля 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 марта 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-40-55

Аннотация: В статье рассматриваются политекстуальные комплексы, интегрируемые определенной геосоциальной локализацией, с целью установления теоретических оснований для выделения и изучения их с позиций литературоведения. Описание и систематизация филологических изысканий в области таких политекстуальных комплексов, как топосные тексты, или сверхтексты, позволяет проследить тенденции к структуралистскому пониманию феномена, с одной стороны, и мифопоэтическому — с другой. Топосные тексты, обладающие интертекстуальной и смысловой общностью, предлагается рассматривать как палимпсестные семиотические образования, в которых отдельные художественные произведения связаны с тем или иным комплексом архетипических мотивов парадигматическими связями. Вследствие такого понимания предлагается более корректная терминология. С опорой на мифопоэтическую природу интертекстуальных комплексов осуществляется их отграничение от тематических единств, циклов, циклоидных ансамблей. Дается определение предложенному в статье термину — мегатекст.
Ключевые слова: топосный текст, Петербургский текст, сверхтекст, мегатекст, интертекстуальность, палимпсест.
Информация об авторе: Диана Анатольевна Молчанова — аспирант, Институт филологии и истории, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская площадь, д. 6, 125993 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2482-2653
E-mail: dea.vampiria@gmail.com
Для цитирования: *Молчанова Д.А.* К вопросу о природе политекстуальных комплексов в литературе // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 40–55. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-40-55



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum, vol. 6, no. 3, 2021

ON THE NATURE OF POLYTEXTUAL COMPLEXES IN LITERATURE

© 2021. Diana A. Molchanova
Russian State University for the Humanities Moscow, Russia
Received: February 05, 2021
Approved after reviewing: March 27, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: The article examines polytextual complexes integrated by certain geosocial localization. The aim is to establish theoretical grounds for highlighting and studying these complexes from the standpoint of literary studies. The description and systematization of philological studies in the field of such polytextual complexes as topos texts, or supertexts, allows us to trace the tendency towards a structuralist understanding of the phenomenon on the one hand and a mythopoetic interpretation on the other. Topos texts related by their intertextual and semantic connections are considered as palimpsest semiotic formations, in which individual texts are connected by paradigmatic links with a particular complex of archetypal motifs. The essay seeks to propose a more accurate terminology as a result of the mentioned analysis. It proposes distinguishing intertextual complexes from thematic unities, cycles, and cycloid ensembles relying on the mythopoetic nature of these complexes. Finally, the article gives a definition to the term "megatext" that it introduces.
Keywords: topos text, Petersburg text, supertext, megatext, intertextuality, palimpsest.
Information about the author: Diana A. Molchanova, PhD Student, Russian State University for the Humanities, Miusskaya sq. 6, 125993 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2482-2653
E-mail: dea.vampiria@gmail.com
For citation: Molchanova, D.A. "On the Nature of Polytextual Complexes in Literature." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 40–55. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-40-55

С конца XX в. и по настоящее время литературоведение активно занимается изучением политекстуальных комплексов, интегрируемых определенной геосоциальной локализацией. Диапазон так называемых топосных текстов (др.-греч. τόπος — 'место'), подвергшихся научному описанию, достаточно широк [1; 2; 4; 10; 12; 14; 16; 17], но в то же время остро ощущается проблема теоретического обоснования выделения такого подмножества текстов, весьма существенно различается понимание авторами этой категории, а также наблюдается избыточность, многозначность и омонимия в области терминологии. Для внесения некоторой ясности в сложившуюся ситуацию обратимся к началу начал — к первому русскому «городскому тексту» — и постараемся очертить тот аспект реальности, который был впоследствии обозначен как «сверхтекст». Затем проследим историю изучения данной категории и постараемся обнаружить «силовые линии», объединяющие различные понимания. В результате мы предполагаем очертить контур феномена с точки зрения литературоведения, обосновать необходимость его изучения, а также предложить соответствующую терминологию.

В 1922 г. вышла книга Н.П. Анциферова «Душа Петербурга», в которой ученый предпринял попытку проследить судьбу Петербурга не столько как города, сколько как явления духовной культуры, утверждая тем самым идею индивидуального, неповторимого и, что важно, самодовлеющего образа города. Н.П. Анциферов полагал, что образ этот рождается из «исторически проявляющегося единства всех сторон его [города] жизни (сил природы, быта населения, его роста и характера, его архитектурного пейзажа, его участия в общей жизни страны, духовного бытия его граждан)» [2, с. 48]. Познать и выразить это сложное целое более все-

го способны художники слова, наиболее чуткие представители русского общества. Прослеживая развитие образа Петербурга в русской художественной литературе, ученый установил закономерность описаний северной столицы и отметил незначительную роль в них личных впечатлений [2, с. 23].

Ключевой фигурой для становления образа Петербурга был, несомненно, А.С. Пушкин. Талант поэта, «всемирная отзывчивость» его души вызвала к бытию Петербургский миф, подобно тому как единство воли Петра Великого воплотило идею города в косной материи. В поэме «Медный всадник» А.С. Пушкин «воскресил миф о борьбе бога солнца Мардука, победившего безобразную богиню Тиамат и из ее трупа создавшего, в качестве космократора, мир» [2, с. 70]. Мифологизация Петербурга произошла в результате накопления достаточного количества описаний города в художественной литературе, которые перешли в новое качество и воплотились в целостном образе пушкинского Медного всадника — genius loci Петербурга. Мотив борьбы творчества со стихиями [2, с. 59, 60], выпестованный в литературе, предшествовавшей А.С. Пушкину, оказался инвариантным по отношению к мотивам бунта, восстания стихий и гибели города [2, с. 96, 100, 105], города смерти [2, с. 125, 162, 194] и др., регулярно проявлявшимся в творчестве писателей XIX – начала XXI вв.

Следует, однако, помнить, что Н.П. Анциферов ставил перед собой скорее культурологическую, нежели литературоведческую задачу. Вклад ученого в изучаемую нами проблему состоит в том, что он впервые зафиксировал существование культурного феномена и обозначил корпус связанных с ним текстов, объединенных системой мотивов.

Спустя полвека В.Н. Топоров указал на существование Петербургского текста и определил его природу как мифопоэтическую [15, с. 194]. Петербургский текст как «некий синтетический сверхтекст» [16, с. 275] описывался им через обращение к основным текстам русской литературы, связанным с Петербургом. Эти тексты ученый объединял в ядро, «которое представляет собой некую совокупность вариантов, сводящихся в принципе к единому источнику» [16, с. 279]. Эта модель, по мнению В.Н. Топорова, «отчасти аналогична соотношению типа сказки и ее вариантов» [16, с. 336]. О том, что перед нами соответствующий текст (вариант), мы можем узнать по «густоте» диагностически важных показателей, локально-топографиче-

ских и временны́х классификаторов — знаков «локально»-петербургского словаря [15, с. 207; 16, с. 271, 280].

Семантическая связность Петербургского текста и единообразие описаний города обеспечиваются «сакральной структурой», которая по своей природе подобна подтексту, «просвечивающему» сквозь весь массив. В этой глубинной структуре Петербургского текста царит «двоевластие природы и культуры» [16, с. 289], что и задает систему отношений между элементами на всех уровнях входящих в него субтекстов (подобно набору функций в волшебной сказке, согласно В.Я. Проппу).

В целом, в Петербургском тексте В.Н. Топорова узнается «мифопорождающее текстовое устройство» (Ю.М. Лотман). В статье «Текст в тексте» Ю.М. Лотман называет такого рода устройство текстом-кодом и понимает под ним промежуточное звено между языком и текстами, служащее для организации адекватной передачи значений (за счет общности текста-кода для представителей данной культуры). В пространстве культуры текст-код может существовать в виде конкретного «идеального» образца (например, «Энеида» Вергилия для литературы Возрождения и классицизма — пример Ю.М. Лотмана) или же в виде «субъективно-неосознанного механизма» [6, с. 150]. Этот механизм может быть «осознан» в результате исследовательского метаописания. В таком случае Петербургский текст — это текст-код, синтагматически организованная структура знаков (каждый из которых может быть, в свою очередь, развернут в парадигму), которая реализуется в виде вариантов — в субтекстах. К такому же типу «устройств» относится уже упомянутая модель волшебной сказки.

В статье Ю.М. Лотмана «Символика Петербурга и проблемы семиотики города» интересующий нас феномен топосных текстов рассматривается в ином аспекте, как специфическая семиотическая система с городом в центре. Ученый объясняет возможность такого рода мифологизации само́й природой города как культурного феномена. Во-первых, город — это сложный семиотический механизм, возникающий в результате «стыковки различных национальных, социальных, стилевых кодов и текстов» [5, с. 212]. Во-вторых, позиция центра или периферии имеет различный культурный потенциал. Так, эксцентрическое положение города (в частности, в результате переноса столицы из центра — естественно возникшего города, на периферию — в «рукотворный» город) актуализирует антитезу

«природное-искусственное» и ведет к переакцентуации «старого-нового», «своего-чужого». В связи с этим и возникает потребность в текстопорождающей рефлексии. Например, искусственно созданный на периферии город Петербург имеет все предпосылки к мифологизации, так как он принципиально лишен истории, и петербургский миф (в виде городского фольклора) заполняет эту лакуну. Затем уже литература «канонизирует» устное народное творчество о городе и делает мифологию города фактом национальной культуры. «Ядро» городского текста, таким образом, закономерно возникает в пространстве культуры вокруг топосов с повышенной «знаковостью».

Следующей вехой на пути исследования городских текстов можно считать научный вклад Н.Е. Меднис. Она расширила список семантически выделенных городов, включив в него Рим, Флоренцию, Венецию, Афины, Фивы, Москву и связала способность тех или иных городов генерировать вокруг себя литературный текст с «особенностями их метафизической ауры и спецификой менталитета нации или лица-реципиента» [13, с. 108].

Н.Е. Меднис для обозначения городских текстов использовала термин «сверхтекст», и ее понимание феномена существенно отличается от описанных выше. «Сверхтекст» — не текст-код, не мифопоэтическая инвариантная структура, а «сложная система интегрированных текстов, имеющих общую внетекстовую ориентацию, образующих незамкнутое единство, отмеченное смысловой и языковой цельностью» [13, с. 112].

Отталкиваясь от определения сверхтекста, данного Н.А. Купиной и Г.В. Битенской («совокупность высказываний, ограниченная темпорально и локально, объединенная содержательно и ситуативно, характеризующаяся цельной модальной установкой, достаточно определенными позициями адресанта и адресата, с особыми критериями нормативного/анормального» [3, с. 215]), а также от смежных понятий гипертекст и интертекст, Н.Е. Меднис сформулировала специфические признаки исследуемой категории.

Структура сверхтекста описывается как центр (ядро) — периферия. В его центре в виде концептуального представления сфокусирован внеположенный сверхтексту объект. Следовательно, для возникновения сверхтекста необходим устойчивый внетекстовый фундамент и воспринимающий его как предметно-смысловое единство субъект. Такая система текстов, как сверхтекст, — результат синхронического подхода к литературе, поэтому он

может и должен быть воспринят не как протяженный во времени, а как развернутый в пространстве.

Для восприятия сверхтекста принципиально важно знание определенного круга ядерных субтекстов. Именно они задают законы художественного языка, который, как мы видели у В.Н. Топорова, считается диагностическим фактором. Отличие же от концепции Петербургского текста русской литературы состоит в том, что отношения между единицами художественного языка уже не определяются сакральной структурой, не заданы как универсальная мифопоэтическая схема, а просчитываются с опорой на ключевые тексты.

Наконец, немаловажную, если не первостепенную роль для сверхтекста играет событие его метаописания. Культурно и исторически значимые явления как бы подталкивают художников слова к творческой рефлексии, после чего те же «точки пульсации культуры» побуждают ученого интерпретировать систему текстов.

В таком случае сверхтекст представляется нам результатом совместного «мифотворчества» писателей и ученых (в некоторых случаях, возможно, только ученых). Способность сверхтекста влиять на восприятие объекта действительности (см. у Н.Е. Меднис [13, с. 106]) может сделать его (сверхтекст) инструментом манипуляций в руках недобросовестного ученого.

Подведем промежуточный итог. В.Н. Топоров открыл Петербургский текст как единственный в своем роде синтетический текст-миф о городе, но тем самым ввел в фокус зрения литературоведения совокупности текстов, как минимум тематически объединенных вокруг культурно значимого локуса. Тем не менее объединение текстов в группу только на основании темы (или отнесенности к одному временному отрезку, локусу, принадлежности одному автору и др.) приводит к неразличению и сведению к общему знаменателю таких «надтекстовых» образований, как сверхтексты, циклы, циклоидные ансамбли и др. (см. работы А.Г. Лошакова [7–9]).

На современном этапе в литературоведении существует и несколько иное понимание феномена, обозначенного нами как политекстуальные комплексы, объединенные геосоциальной локализацией.

В.И. Тюпа предлагает подход, в рамках которого Петербургский текст, описанный В.Н. Топоровым, и подобные ему синтетические образования представляют собой интертекстуальный комплекс [18, с. 252–272].

В одном из возможных пониманий интертекстуальность подразумевает парадигматические связи отдельных текстов с общим для них архетипическим сюжетом (так можно было бы обозначить связь вариантов сказки с ее инвариантом). В отличие от концепции, разработанной В.Н. Топоровым, сверхтекст мыслится не как структура «центр — периферия», а как напластование текстов (палимпсест), в каждом из которых проявляется, как бы «проступает» базовый для всего текстового единства комплекс мотивов.

Возникновение топосных текстов, обладающих интертекстуальной и смысловой общностью, объясняется уникальным сочетанием условий (исторических, географических, климатических и проч.), которые концептуализируются представителями данной культуры как предметно-смысловое единство. Для литературоведения они представляют интерес в той мере, в какой способны создавать особый архетипический хронотоп — способ присутствия «я-в-мире».

Перед тем как обозначить существенные признаки такого рода политекстуальных образований, сделаем несколько уточнений по поводу термина.

Смысловое наполнение термина «сверхтекст» варьируется от исследователя к исследователю («синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели» у В.Н. Топорова, «сложная система интегрированных текстов» у Н.Е. Меднис, «ряд отмеченных ассоциативной общностью текстов» у А.Г. Лошакова и др.), к тому же учеными регулярно отмечается тенденция к смешению терминов сверхтекст, гипертекст, интертекст, метатекст (Н.Е. Меднис, А.Г. Лошаков и др.). Кроме того, с точки зрения внутренней формы термин не вполне соответствует подразумеваемой категории. Приставка *сверх-* в русском языке имеет значение *'главный'* (сверхзадача, сверхдержава), '*превышающий меру*' (сверхскорость), '*вне связи с чем-либо*' (сверхчеловек, сверхъестественный). Вследствие этого сверхтекст может осмысляться, скорее, как некий текст, стоящий *выше* других текстов. Н.Е. Меднис отмечает возможность аксиологизации этого термина и использования его по отношению к сверхзначимым текстам культуры (со ссылкой на статью Д.М. Магомедовой и Н.Д. Тамарченко «“Сверхтекст” и “сверхдеталь” в русской и западной культуре» [11]). В таком случае сверхтекстами могут считаться «Евгений Онегин» или «Война и мир» — для русской литературы, «Дон-Кихот» — для испанской, «Гамлет» — для английской и др.

Нам кажется более целесообразным термин, предложенный В.И. Тюпой, — «мегатекст» (ср.: *мегаполис* — 'город, образовавшийся в результате слияния нескольких городов или населенных пунктов'). В статье «Мифопоэтика сопряжения художника и жизни» читаем следующее определение: «Сопряжение и взаимоналожение текстов в пределах архетипически единого, но ценностно неоднозначного семантического поля образует особое смысловое пространство, которое может быть названо мегатекстовым» [19, С. 122].

В первую очередь отметим, что тематическое единство или ассоциативный ряд текстов оказываются в сравнении с мегатекстом искусственными образованиями, лишенными исследовательского потенциала. Их группировка и описание не предлагают нового измерения для анализа. В то же время общность темы или соотнесенность с одним и тем же объектом действительности не являются достаточным диагностическим показателем принадлежности текста к мегатексту. Даже единство художественного языка, «густота языковых элементов» (В.Н. Топоров) не являются достаточным основанием для объединения текстов в мегатекст. Подобие текстов на уровне языка в такой же мере следствие их мифологической субструктуры, в какой фенотипическое сходство живых организмов задано общностью их генетического кода.

Для того чтобы описать наше понимание мегатекста, сопоставим его с другими интертекстуальными единствами.

Такие циклоидные ансамбли, как литературные инсталляции (альманахи, антологии и др.), включают в себя разнородные и самостоятельные тексты, между которыми возникают не интертекстуальные, а лишь более слабые контекстуальные связи. При этом, в отличие от мегатекста, литературные инсталляции обладают композиционным членением.

Серии произведений могут быть объединены в жанровом или тематическом отношении, что для мегатекста, наоборот, не характерно. Интертекстуальные связи мегатекста, как уже отмечалось, обеспечиваются не общностью жанровых характеристик, а комплексом архетипических мотивов.

Существенные отличия мегатекстов от собственно циклов заключаются в следующем: во-первых, субтексты, входящие в мегатекст, не образуют по отношению друг к другу контекста и не задают магистрально-

го направления их прочтения (тексты в ансамбле взаимодополнительны), во-вторых, изъятие текста из мегатекста не разрушает интертекстуальное единство, в-третьих, мегатекст асинтагматичен (отсутствует упорядоченность, правила следования текстов друг за другом), наконец, цикл — художественная целостность, в то время как мегатекст может быть эстетически завершен только в отдельных своих субтекстах.

Асинтагматичность мегатекста сближает его с гипертекстом, но принципиальное различие между данными терминами состоит в том, что под гипертекстом традиционно понимается совокупность ассоциативно объединенных текстов, снабженная системой гиперссылок — «материализовавшихся» аллюзий. Мегатекст же не предполагает системы гиперссылок, и ассоциативных связей отнюдь не достаточно для формирования мегатекстового единства.

Метаописание также не является достаточным условием для возникновения мегатекста. Термин «метатекст» в одном из пониманий подразумевает текст, возникший как результат комментирования, описания или анализа некоторого исходного текста. В исследованиях лингвистов (А. Вежбицкая, В.А. Лукин) данный термин служит наименованием для системы «метаорганизаторов», «метатекстовых нитей», скрепляющих текст: речевых клише, устойчивых сочетаний слов и т. п. Существенное отличие мегатекста от метатекста состоит в том, что мегатекстовое единство — интертекстуальное образование, возникающее в поле культуры независимо от исследовательской инициативы, а связность и цельность мегатекста обеспечиваются не за счет метаязыковых единиц, а благодаря единству мотивной структуры.

Итак, мегатекст — это асинтагматическая семантическая структура палимпсестного типа, в рамках которой эстетически завершенные тексты, разнородные в жанровом отношении, являются вариантом по отношению к инварианту — комплексу архетипических мотивов.

Отметим, что термин мегатекст (megatext) существует и в зарубежном литературоведении. Он может выступать в качестве синонима к термину “supertext” (сверхтекст) и обозначать корпус текстов, обладающий внутренней связностью и автономией и представляющий собой семиотическую систему «второго порядка». Брайан Джонстон (Brian Johnston) в своей книге “Text and Supertext in Ibsen’s Drama” [23] использует указанные терми-

ны для обозначения таких «резервуаров» культуры, как корпус греческих мифов — “the megatext of the Greek mythopoeic systems” или «романтический сверхтекст» — “the Romantic supertext” (см. также Charles Segal “Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy” [25]).

В актуальном для нас значении термин «мегатекст» используется в работах, посвященных научной фантастике и фэнтези. Так, в работе Дэмьена Бродерика (Damien Broderick) “Reading by Starlight: Postmodern Science Fiction” находим следующую формулировку: общий мегатекст, построенный из взаимно наложенных текстов (“the extensive generic mega-text built up over fifty years, even a century, of mutually imbricated SF texts” [20, p. 59]; см. также: Christine Brooke-Rose “A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure Especially of the Fantastic” [21], Allen J. Stroud “The Evolving Megatext of Fantasy” [26]).

Наконец, в зарубежном литературоведении существуют работы, продолжающие традицию описания «петербургского текста» В.Н. Топорова (см. например: Maija Könönen “‘Four Ways of Writing the City’: St. Petersburg-Leningrad as a Metaphorin the Poetry of Joseph Brodsky” [24]). Следует также отметить работу Джереми Хаттона (Jeremy M. Hutton) “The Transjordanian Palimpsest: The Overwritten Texts of Personal Exile and Transformation in the Deuteronomistic History” [22], в которой ряд священных текстов объединяется мотивом пересечения реки Иордан, которая получает таким образом статус топоса особой культурной значимости, на основе которого возникает, пользуясь термином В.И. Тюпы, лиминальный (пороговый, переходный) хронотоп.

Изучение мегатекста в предложенном нами понимании следует осуществлять с опорой на лежащий в его основе мифологический подтекст, который обеспечивает единство политекстуального комплекса, «узаконивает» особую культурную ценность отраженной в нем внетекстовой реалии и обеспечивает верифицируемость результатов. Мы можем с большой степенью уверенности утверждать, что некий природный или социальный феномен независимо от воли филолога-исследователя имеет повышенную культурную значимость, если его осмысление осуществляется разными авторами в разное время в рамках единой для всех (архетипической) концептуальной модели.

Список литературы

Исследования

1 *Абашев В.В.* Пермь как текст. Пермь в русской культуре и литературе XX века. Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2000. 404 с.

2 *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга. Петербург Достоевского. Быль и миф Петербурга. М.: Книга, 1991 (Репринтное воспроизведение изданий 1922–1924 гг.). 540 с.

3 *Купина Н.А., Битенская Г.В.* Сверхтекст и его разновидности // Человек. Текст. Культура. Екатеринбург: АО «Полиграфист», 1994. С. 214–233.

4 Локальные тексты и типы региональных нарративов // Литература Урала: история и современность: сб. ст. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2008. Вып. 4. 496 с.

5 *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб.: «Искусство — СПБ», 2002. С. 208–220.

6 *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи: в 3 т. Таллин: Александра, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. С. 148–160.

7 *Лошаков А.Г.* Об авторской парадигме сверхтекстов // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 71. С. 50–57.

8 *Лошаков А.Г.* Сверхтекст как словесно-концептуальный феномен. Архангельск: Поморский ун-т, 2007. 344 с.

9 *Лошаков А.Г.* Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. № 66. С. 100–109.

10 *Люсый А.П.* Крымский текст в русской литературе. СПб.: Алетейя, 2003. 314 с.

11 *Магомедова Д.М., Тамарченко Н.Д.* «Сверхтекст» и «сверхдеталь» в русской и западной культуре // Дискурс: Коммуникативные стратегии культуры и образования. 1998. № 7. С. 24–29.

12 *Меднис Н.Е.* Венеция в русской литературе. Новосибирск: НГУ, 1999. 392 с.

13 *Меднис Н.Е.* Текст и его границы (к проблеме сверхтекста) // Поэтика и семиотика русской литературы. М.: Языки славянской культуры, 2011. С. 100–112.

14 «Московский текст» русской культуры // Лотмановский сборник. М.: Изд-во РГГУ, 1997. Вып. 2. С. 483–836.

15 *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаичными схемами мифологического мышления («Преступление и наказание») // *Топоров В.Н.* Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс; Культура, 1995. С. 193–258.

16 *Топоров В.Н.* Петербургский текст русской литературы: Введение в тему // *Топоров В.Н.* Миф, Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. М.: Прогресс; Культура 1995. С. 259–367.

17 *Тюпа В.И.* Мифологема Сибири: к вопросу о «сибирском тексте» русской литературы // Сибирский филологический журнал. 2002. № 1. С. 27–35.

18 *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста. М.: Академия, 2009. 336 с.
19 *Тюпа В.И.* Мифопоэтика сопряжения художника и жизни // Новый филологический вестник. 2011. № 3. С. 122–137.
20 *Broderick D.* Reading by Starlight. London: Routledge. 1995. 224 p.
21 *Brooke-Rose Ch.* A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure Especially of the Fantastic. Cambridge: Cambridge University Press. 1981. 446 p.
22 *Hutton J.M.* The Transjordanian Palimpsest: The Overwritten Texts of Personal Exile and Transformation in the Deuteronomistic History. Berlin; New York: de Gruyter, 2009. 449 p.
23 *Johnston B.* Text and Supertext in Ibsen's Drama. Penn State University Press. 1989. 308 p.
24 *Könönen M.* "Four Ways of Writing the City": St. Petersburg-Leningrad as a Metaphorin the Poetry of Joseph Brodsky. Helsinki: Helsinki University Press, 2003. 340 p.
25 *Segal Ch.* "Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy". Arethusa. The Johns Hopkins University Press. 1983. Vol. 16, no. 1/2. P. 173–198.
26 *Stroud A.J.* The Evolving Megatext of Fantasy. URL: https://www.academia.edu/35932186/The_Evolving_Megatext_of_Fantasy (дата обращения: 12.03.2021).

References

1 Abashev, V.V. *Perm' kak tekst. Perm' v russkoi kul'ture i literature XX veka* [*Perm as a Text. Perm in the 20th Century Russian Culture and Literature*]. Perm, Perm State University Publ., 2000. 404 p. (In Russ.)

2 Antsiferov, N.P. *Dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Byl' i mif Peterburga* [*The Soul of Petersburg. Dostoevsky's Petersburg. The Authentic History and Myth of Petersburg*]. Moscow, Kniga Publ., 1991. (Published by "Brockhaus–Efron", 1922–1924). 540 p. (In Russ.)

3 Kupina, N.A., Bitenskaia, G.V. "Sverkhtekst i ego raznovidnosti" ["Supertext and its Kinds"]. *Chelovek. Tekst. Kul'tura* [*Human. Text. Culture*]. Ekaterinburg, AO "Poligrafist" Publ., 1994, pp. 214–233. (In Russ.)

4 "Lokal'nye teksty i tipy regional'nykh narrativov" ["Local Texts and Types of Regional Narratives"]. *Literatura Urala: istoriia i sovremennost': sb. st.* [*Ural Literature: History and Modernity: Collection of Essays*], issue 4. Ekaterinburg, Ural University Publ., 2008. 496 p. (In Russ.)

5 Lotman, Iu.M. "Simvolika Peterburga i problemy semiotiki goroda" ["The Symbolism of Petersburg and the Problems of Urban Semiotics"]. *Istoriia i tipologiia russkoi kul'tury* [*History and Typology of Russian Culture*]. St. Petersburg, "Iskusstvo — SPB" Publ., 2002, pp. 208–220. (In Russ.)

6 Lotman, Iu.M. "Tekst v tekste" ["Text within a Text"]. Lotman, Iu.M. *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [*Selected Essays: in 3 Vols.*], vol. 1. Tallin, "Aleksandra" Publ., 1992, pp. 148–160. (In Russ.)

7 Loshakov, A.G. "Ob avtorskoi paradigme sverkhtekstov" ["On the Author's Paradigm of Supertexts"]. *Izvestiia RGPU im. A.I. Gertsena*, no. 71, 2008, pp. 50–57. (In Russ.)

8 Loshakov, A.G. *Sverkhtekst kak slovesno-kontseptual'nyi fenomen* [*Supertext as a Verbal and Conceptual Phenomenon*]. Arkhangelsk, Pomor State University Publ., 2007. 344 p. (In Russ.)

9 Loshakov, A.G. "Sverkhtekst: problema tselostnosti, printsipy modelirovaniia" ["Supertext: The Issue of Integrity, Modeling Principles"]. *Izvestiia RGPU imeni A.I. Gertsena*, no. 66, 2008, pp. 100–109. (In Russ.)

10 Liusyi, A.P. *Krymskii tekst v russkoi literature* [*Crimean Supertext in Russian Literature*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2003. 314 p. (In Russ.)

11 Magomedova, D.M., Tamarchenko N.D. "Sverkhtekst i sverkhdetal' v russkoi i zapadnoi kul'ture" ["Supertext and Superdetail in Russian and Western Culture"]. *Diskurs: Kommunikativnye strategii kul'tury i obrazovaniia*, no. 7, 1998, pp. 24–29. (In Russ.)

12 Mednis, N.E. *Venetsiia v russkoi literature* [*Venice in Russian Literature*]. Novosibirsk, NSU Publ., 1999. 392 p. (In Russ.)

13 Mednis, N.E. “Tekst i ego granitsy (k probleme sverkhteksta)” [“Text and its Borders (On the Question of Supertext)”]. *Poetika i semiotika russkoi literatury* [*Poetics and Semiotics of Russian Literature*]. Moscow, Iazyki slavianskoi kul’tury Publ., 2011, pp. 100–112. (In Russ.)

14 “Moskovskii tekst russkoi kul’tury” [“Moscow Text of Russian Culture”]. *Lotmanovskii sbornik* [*Lotman Collection*], issue 2. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 1997, pp. 483–836. (In Russ.)

15 Toporov, V.N. “O strukture romana Dostoevskogo v sviazi s arkhaichnymi skhemami mifologicheskogo myshleniia (‘Prestuplenie i nakazanie’)” [“On the Structure of Dostoevsky’s Novel in Relation to Archaic Schemes of the Mythological Worldview”]. Toporov, V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [*Myth. Ritual. Symbol. Image. Research on Mythopoetics: Selected Works*]. Moscow, Progress Publ., Kul’tura Publ., 1995, pp. 193–258. (In Russ.)

16 Toporov, V.N. “Peterburgskii tekst russkoi literatury: Vvedenie v temu” [“Petersburg Text in Russian Literature: Introduction”]. Toporov, V.N. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz. Issledovaniia v oblasti mifopoeticheskogo: Izbrannoe* [*Myth. Ritual. Symbol. Image. Research on Mythopoetics: Selected Works*]. Moscow, Progress Publ., Kul’tura Publ., 1995, pp. 259–367. (In Russ.)

17 Tiupa, V.I. “Mifologema Sibiri: k voprosu o ‘sibirskom tekste’ russkoi literatury” [“Mythologem of Syberia: On ‘Siberian Text’ in Russian Literature”]. *Sibirskii filologicheskii zhurnal,* no. 1, 2002, pp. 27–35. (In Russ.)

18 Tiupa, V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta* [*The Analysis of a Literary Text*]. Moscow, Akademiia Publ., 2009. 336 p. (In Russ.)

19 Tiupa, V.I. “Mifopoetika sopriazheniia khudozhnika i zhizni” [“Mythopoetics of Relation between Artist and Life”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3, 2011, pp. 122–137. (In Russ.)

20 Broderick, Damien. *Reading by Starlight*. London, Routledge. 1995. 224 p. (In English)

21 Brooke-Rose, Christina. *A Rhetoric of the Unreal: Studies in Narrative and Structure Especially of the Fantastic*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981. 446 p. (In English)

22 Hutton, Jeremy M. *The Transjordanian Palimpsest: The Overwritten Texts of Personal Exile and Transformation in the Deuteronomistic History*. Berlin, New York, de Gruyter, 2009. 449 p. (In English)

23 Johnston, Brian. *Text and Supertext in Ibsen’s Drama*. Pennsylvania, Penn State University Press, 1989. 308 p. (In English)

24 Könönen, Maija. *“Four Ways of Writing the City”: St. Petersburg-Leningrad as a Metaphorin the Poetry of Joseph Brodsky*. Helsinki, Helsinki University Press, 2003. 340 p. (In English)

25 Segal, Charles. "Greek Myth as a Semiotic and Structural System and the Problem of Tragedy". *Arethusa*. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, vol. 16, no. 1/2, 1983, pp. 173–198. (In English)

26 Stroud, Allen J. *The Evolving Megatext of Fantasy.* Available at: https://www.academia.edu/35932186/The_Evolving_Megatext_of_Fantasy (Accessed 24 March 2021). (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.111.0
ББК 83.3(4Вел)

СКАЗКА ОСКАРА УАЙЛЬДА “THE SELFISH GIANT” В ТВОРЧЕСТВЕ ЭЛЛИСА: ОТ ДРАМАТУРГИИ К ПОЭЗИИ

© 2021 г. Е.А. Глуховская
Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 21 ноября 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 февраля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-56-71

Статья подготовлена в рамках гранта РНФ № 19–78–10012 «Писатель — критика — читатель: (Механизмы формирования литературной репутации в России на рубеже XIX–XX веков)»

Аннотация: Статья посвящена рецепции сказки Оскара Уайльда “The Selfish Giant” в творчестве поэта, переводчика, теоретика и критика русского символизма Эллиса (Л.Л. Кобылинского; 1879–1947). На материале архивных источников и воспоминаний современников рассматривается участие Эллиса в театральных постановках для детей. Для таких постановок Эллис писал стихотворные пьесы, одна из которых — «Сад Великана» по мотивам сказки Уайльда «Великан-эгоист» (“The Selfish Giant”) — была разыграна в доме коллекционера С.И. Щукина. Эллис придавал большое значение этой пьесе и предпринимал неоднократные попытки ее напечатать (в первую очередь в книгоиздательстве «Мусагет»), однако публикация так и не состоялась, а текст пьесы не сохранился. В статье доказывается, что увлечение творчеством Уайльда и работа над пьесой «Сад Великана» нашли отражение во второй поэтической книге Эллиса «Арго» (1914). Первый раздел книги — «Табакерка с музыкой» — сформировался под влиянием работы Эллиса над книгой детских пьес и был связан с постановками Эллиса, в том числе и уайльдовской сказки, что отразилось в посвящениях, заимствовании текстов из пьес и образно-мотивной структуре всего раздела.
Ключевые слова: Эллис (Л.Л. Кобылинский), Оскар Уайльд, сказки, рецепция Уайльда в России.
Информация об авторе: Елена Александровна Глуховская — кандидат филологических наук, доцент, Европейский университет в Санкт-Петербурге, ул. Гагаринская, д. 6/1 а, 191187 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0602-9088
E-mail: e.a.glukhovskaya@gmail.com
Для цитирования: *Глуховская Е.А.* Сказка Оскара Уайльда “The Selfish Giant” в творчестве Эллиса: от драматургии к поэзии // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 56–71. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-56-71



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

OSCAR WILDE'S FAIRY TALE *THE SELFISH GIANT* IN ELLIS'S WORKS: FROM DRAMATURGY TO POETRY

© 2021. Elena A. Glukhovskaya
European University at St. Petersburg
St. Petersburg, Russia
Received: November 21, 2020
Approved after reviewing: February 25, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Acknowledgements: The study was supported by the Russian Science Foundation (project No 19–78–10012 "Writer — criticism — reader: Mechanisms of the formation of literary reputation in Russia at the turn of the 20th century").
Abstract: The article discusses some aspects of the reception of Oscar Wilde's fairy tale *The Selfish Giant* by the Russian symbolist poet and translator Ellis (L.L. Kobylinsky; 1879–1947) as reflected in archival sources and memoirs of his contemporaries. Particularly, Ellis' participation in theatre performances for children and his interest in the forms of juvenile literature are considered within the framework of his overall poetical activities. Among these plays, a piece entitled *The Garden of the Giant* which is based on Wilde's tale *The Selfish Giant* is to be mentioned first and foremost, since Ellis himself attributed great importance to this work making several attempts to publish it separately and even trying to convince a Moscow modernist publishing house Musaget to implement his rather extraordinary plans. The article also attempts to demonstrate that Ellis' passion for Wilde's literary heritage can be traced in his own subsequent work as his second collection of verse *Argo* (1914) proves it. As, I argue, its first section entitled *Snuffbox with Music* has been developed under the influence of Ellis' previous work on juvenile performances, which manifests itself in dedications, the texts of the section borrowed from the juvenile plays as well as through the motivic structure of this cycle.
Keywords: Ellis (Lev L. Kobylinsky), Oscar Wilde, fairy tales, Wilde's reception in Russia.
Information about the author: Elena A. Glukhovskaya, PhD in Philology, Associate Professor, European University at St. Petersburg, Gagarinskaya 6/1 a, 191187 St. Petersburg, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0602-9088
E-mail: e.a.glukhovskaya@gmail.com
For citation: Glukhovskaya, E.A. "Oscar Wilde's Fairy Tale *The Selfish Giant* in Ellis's Works: from Dramaturgy to Poetry." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 56–71. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-56-71

Среди произведений Оскара Уайльда одними из самых популярных и переиздаваемых в России в первые десятилетия XX в. были сказки[1]. Впервые на русском языке некоторые из них появились уже в 1898 г., на протяжении следующих двадцати лет большинство сказок переиздавалось более десяти раз в самых разных форматах и переводах[2]. Среди писателей символистского круга известными переводчиками сказок Уайльда были М.Ф. Ликиардопуло и А.П. Печковский[3]. Однако был и еще один поэт, переводчик, теоретик и критик русского символизма, для которого эта часть творческого наследия английского писателя имела особое значение — это Лев Львович Кобылинский (1879–1947), известный под псевдонимом Эллис.

В литературно-критических работах Эллиса Уайльд представляется как один из наследников романтической традиции и выдающихся предшественников русских символистов. В статье «Культура и символизм» (1909) Эллис связывает творчество Уайльда с современным интересом к Гейне: «...после Верлена еще раз полюбили мы Фета, и лишь после О. Уайльда стали догадываться, почему так прекрасен был Генрих Гейне, всюду находя только одно противоречие» [28, с. 155]. Особого внимания в контексте пре-

1 Список вышедших на русском языке произведений Уайльда см.: [8].

2 В 1898 г. в журнале «Детский отдых» были напечатаны сказки «Преданный друг» и «Счастливый принц». Сведения о русских переводах сказок Уайльда см.: [8, с. 74–85].

3 О рецепции творчества Уайльда в России см.: [10]. Михаил Федорович Ликиардопуло (1883–1925) — журналист, переводчик, литературный критик, секретарь журнала «Весы»; один из главных знатоков и пропагандистов творчества О. Уайльда в России. Подробнее о нем см.: [9; 5, с. 167–178]. В переводе и под редакцией Ликиардопуло были опубликованы отдельные сказки и целые сборники, неоднократно переиздававшиеся впоследствии: [20; 21; 24]. Александр Петрович Печковский (?–1944) — член кружка «аргонавтов», переводчик, издатель. В 1914 г. в его переводе была опубликована книга сказок Уайльда: [23].

емственности символизма и романтизма, по мнению Эллиса, заслуживают именно «сказки» Уайльда: «...в наши дни старые заветы романтизма стали новыми обетами символизма. Это одинаково сказалось в “Лоэнгрине” и еще раньше в “Моряке-скитальце” Вагнера, в “театре” Метерлинка, в “сказках” Уайльда, в лирике Александра Блока, в первых стихах Бальмонта, в Эдгаре По, в Вэрлене» [30, с. 282]. В поэзии Эллиса имя английского писателя встречается лишь однажды: в книгу “Stigmata” (1911) был включен перевод «На “Vita Nova” Данте. Из О. Уайльда»[4] [29, с. 129]. Однако влияние уайльдовских сказок на творчество Эллиса гораздо более значительно.

В «Воспоминаниях» Анастасии Цветаевой, с которой, так же как и с ее сестрой Мариной, Эллис был дружен в 1909–1911 гг., приводится примечательный разговор юной Анастасии с Лидией Тамбурер[5]. Из него следует, что Эллис написал стихотворную пьесу для детей по мотивам сказки Уайльда «Великан-эгоист» и подготовил ее постановку на вечере в доме коллекционера С.И. Щукина:

> Лев Львович перевел стихами «Сад Великана». Пьесу будут играть дети в доме Щукина — у которого картинная галерея. И он хочет, чтобы вы, Ася, тоже играли там роль одного из цветков. Ах, это будет чу́дно! — говорила Драконна[6]. — Вам папа велит сшить такой замечательный, — с начинающимся уже сомнением, — наряд? цветка? такой — из лепестков! — Вдруг, на миг, умиляясь: — И вы сами будете — как лепесток! и будете декламировать стихи Эллиса! То есть Уайльда! — И, только достигнув апогея умиления, из него — в недоверие: — И потом эти самые дети будут танцевать! Это, наверное, будет замечательно? Что? Ася, не хотите играть роль цветка? Ну, это я вам скажу!.. Берите вот эту помадку, розовую!
>
> Эллис пришел дать мне учить роль Красного мака, это было очень легко, но с костюмом мака как-то не получалось, и я стеснялась, и не очень хотелось, и было неловко говорить о шитье наряда папе, и я боялась, что позовут на репетицию, и я медлила, и как-то вышло, что меня заменили другой девочкой, мне было немного грустно и чего-то стыдно — за жизнь... Я была у

4 Об эволюции планов по изданию этого стихотворения см: [1, с. 193–194].

5 Лидия Александровна Тамбурер (1840 — ок. 1940) — зубной врач, близкий друг семьи Цветаевых, именно она, согласно воспоминаниям А. Цветаевой, познакомила юных сестер Цветаевых с Эллисом. Подробнее о Тамбурер см.: [25, с. 378–381; 12, с. 71–72].

6 Домашнее прозвище Л.А. Тамбурер в семье Цветаевых.

> Щукина на вечере. Эллис — был окружен детьми, среди высоты зеркал, окон, потолков, блеска паркетов, анфилады комнат. Было много людей, волшебные угощенья, тонкие голоса цветов — и моя радость, что я не с ними. Эллис подвел меня к высокой синеглазой даме, это была Мария Ивановна Сизова[7]. Сердце билось — это же «Беатриче Эллиса», Девушка в белом его сказок, я давно уже поклоняюсь ей… (Я по сказкам Эллиса «Девочка в черном, Девочка с оленьими рогами».) В тот год я носила желтый топазовый крестик на темно-синем (почти черном) платье [25, с. 429].

Эти воспоминания свидетельствуют об еще одной важной составляющей литературного творчества Эллиса — написании детских пьес и участии в их постановках[8]. Упоминание М.И. Сизовой как «Девушки в белом» эллисовских сказок отсылает к единственной сохранившейся полностью пьесе Эллиса для детей «Канатный плясун», посвященной Анастасии Цветаевой [27, с. 350–369]. Среди действующих лиц пьесы есть «Девушка в белом», роль которой предназначалась Сизовой. Согласно письму Эллиса Сизовой, на квартире у К.К. Метнера, брата Э.К. Метнера, 26 февраля 1909 г. планировалось чтение «Канатного плясуна»[9]. К началу 1909 г., вероятно, относится и описываемый А. Цветаевой вечер в доме Щукина с представлением «Сада Великана».

Сказка О. Уайльда “The Selfish Giant” была опубликована в 1888 г. в составе сборника “The Happy Prince and Other Tales”. На русском языке под названием «Великан-эгоист» впервые появилась в собрании сочинений Уайльда в 1906 г. [22, с. 41–48]. До 1917 г. под разными названиями («Злой великан», «Эгоистичный великан», «Великан», «Себялюбивый великан») и в разных переводах публиковалась более десяти раз[10]. Как следует из воспоминаний А. Цветаевой, Эллис расширил систему персонажей сказки и дописал новые роли, особое внимание уделив символическому изображению мира природы.

7 Мария Ивановна Сизова (1889–1969) — теософка, антропософка, писательница, близкая подруга Эллиса. Подробнее об отношении к ней Эллиса см.: [2].

8 Магнус Юнггрен связывает интерес Эллиса к теме детства с непростой обстановкой в семье Эллиса и его сложным отношением к отцу (Эллис был внебрачным сыном литературоведа и педагога Л.Л. Поливанова): [14, с. 70–71].

9 Подробнее см.: [16, s. 175, Anm. 15.]

10 Подробнее см.: [8, с. 80–81].

Пьеса «Сад Великана» имела для Эллиса особое значение, на что указывает полемика, разгоревшаяся осенью 1909 г. между Э. Метнером, А. Белым и Эллисом. В это время велась организационная работа по созданию книгоиздательства, обсуждалась программа, потенциальные участники и планы будущего «Мусагета»[11]. Эллис с самого начала рассматривался как один из трех (наряду с Метнером и Белым) ближайших сотрудников издательства, при этом его отношения с А. Белым в это время находились в кризисе[12]. Планы Эллиса по изданию в «Мусагете» своих произведений были восприняты А. Белым скептически, особенно идея опубликовать детскую пьесу: «С первых дней Эллис всем объявлял, что мы (?) печатаем полное собр<ание> сочинений его Бодлера, его “Сад Великана” (пьеса для детей!), еще какую-то книгу; *все эти дни он палец о палец не двинул*, зная, что я, Киселев, Кожебаткин и Петровский по 5 *часов* в день занимаемся очень скучными мелочами...» [17, с. 712]. Эти же претензии А. Белый повторил и в письме к самому Эллису[13], на что получил ответ: «“Сад Великана” я включил в проспект вообще (не на 1 год во всяком случае) и предположительно»[14]. Таким образом, перевод из Уайльда рассматривался Эллисом как один из важных текстов, публикация которого в «Мусагете» была принципиальна, однако

11 Подробнее см. в переписке А. Белого и Э. Метнера: [17, с. 660–711].

12 Разногласия А. Белого с Эллисом возникли после скандала с Эллисом в Румянцевском музее (подробнее об инциденте см.: [4]). Из письма А. Белого Метнеру от 7 сентября 1909 г.: «...нравственная интимность с Эллисом у меня лично прервана из-за музейской истории, хотя лично все так же его люблю. Верьте, что это неспроста; конечно, история в Музее есть извращенное, “мерзостное” толкование факта рассеянности и хулиганства, но... в связи с Музеем, в связи с ложью его и спутанностью аргументов, в связи с рядом мною обнаруженных мелочей (ради его я просто на время стал “суд<ебным> следователем”) я понял: у него неряшество, граничащее с преступностью, неряшество, корни которого уже не только в забитости, а в нравствен<ной> расшатанности: и вместе с тем мне совершенно ясно: у него инстинктивная, бессознательная, чисто звериная хитрость, жадность, могущие выразиться вплоть до... интриганства» [17, с. 711]. Согласно письмам Эллиса, А. Белый заподозрил Эллиса в сознательном замалчивании случившейся несколько лет назад похожей истории в библиотеке. Подробности ее известны лишь частично: вероятно, будучи студентом, Эллис унес из библиотеки какой-то экономический указатель, но благодаря посредничеству экономиста, приват-доцента Московского университета В.Э. Дена официального разбирательства не последовало. Подробнее см.: НИОР РГБ. Ф. 25. К. 25. Ед. хр. 31. Л. 10.

13 Из письма А. Белого Эллису от 23 сентября: «Сначала причины моральные: еще неизвестно, на сколько сумм можно рассчитывать, а ты уже предполагаешь перевод Бодлэра весь в нашем издательстве и в этом смысле заявляешь в предисловии о том, что “мы” (это двусмысленно) издаем: далее включаешь в проспект уже “Сад Великана” и пр.» (ОР ГМИИ. Ф. 36. № 479. Л. 1).

14 НИОР РГБ. Ф. 25. К. 25. Ед. 31. Л. 23.

под давлением А. Белого и в силу объективных обстоятельств Эллису пришлось от этой идеи отказаться.

Вскоре Эллис вновь предпринял попытку опубликовать «Сад Великана». Из письма С. Дурылина Эллису от конца декабря 1910 г. следует, что Дурылин выступил посредником между Эллисом и А. Печковским, имевшим возможность опубликовать несколько текстов Эллиса, в том числе «Сад Великана». С. Дурылин сообщал: «Я во вторник передал Печковскому пьесу Вашу и переводы. <...> О “Саде Великана” он (Печковский. — *Е.Г.*) не сказал ничего определенного, и тоже хотел написать Вам. Так и не удалось мне сразу устроить дело и добыть Вам денариев»[15] [6, с. 154].

Вновь пьеса упоминается уже в письмах Эллиса Метнеру из Германии в конце 1911 г.[16] В письме от конца ноября Эллис заявляет, что кроме книги стихов «Гобелены» он работает над книгой детских пьес[17]. А чуть позже среди рукописей, которые он обязуется предоставить в «Мусагет» к октябрю 1912, Эллис уточнял:

Пьесы и мистерии для интимного детского театра
1) Сад Великана (драма, сказка)
2) Смерть арлекина[18]
3) Менует (пантомима)
4) Фея <*нрзб*> (сказка-мистерия)
5) Рождеств. ночь (мистерия)
6) Дети-крестоносцы (мистерия)[19].

15 Письмо датируется Г.В. Нефедьевым на основании содержания и ряда косвенных свидетельств [6, с. 154, прим. 1]. Письмо представляет собой подробный рассказ С. Дурылина о детстве и начинается словами: «Я скажу Вам о себе ребенке, что помню, о своем отрочестве и ранней юности и о последних годах» [6, с. 146]. Из них следует, что рассказать о ранних годах своей жизни С. Дурылина попросил Эллис, для которого в это время тема детства была очень актуальна. Печковский, как отмечает А.Л. Соболев, вероятно, был совладельцем торгового дома «А.П. Печковский, П.А. Буланже и Ко», в типографии которого были отпечатаны, в частности, первые номера журнала «Перевал» [11, р. 696].

16 Эллис уехал в Германию в сентябре 1911 г. на курс лекций Р. Штейнера и в Россию больше не вернулся. Подробнее о заграничном периоде жизни Эллиса см.: [15; 16].

17 «Кроме того после “Гобеленов” я делаю книгу детских пьес» (НИОР РГБ Ф. 167. Карт. 7. Ед. хр. 43. Л. 1 об.). «Гобелены» — первоначальное название книги стихов Эллиса «Арго» (1914).

18 Под названием «Смерть арлекина», возможно, подразумевалась пьеса «Канатный плясун».

19 НИОР РГБ. Ф. 167. Карт. 7. Ед. хр. 45. Л. 3.

Публикация «Сада Великана» не состоялась, а текст пьесы, по-видимому, не сохранился. Однако увлечение творчеством Уайльда и работа над переводом «Сада Великана» нашли отражение в более поздних произведениях Эллиса.

В апреле 1914 г. вышла вторая поэтическая книга Эллиса «Арго»[20] [26]. Она включила две книги стихов («Арго» и «Забытые обеты») и поэму («Мария»). В наборной рукописи указывалось время создания большинства частей книги: поэма «Мария» была написана в 1912 г.; книга «Забытые обеты» датировалась автором 1912–1913 гг. «Арго» состояла из трех частей, две из которых также имели датировки в наборной рукописи: «Голубой цветок» — 1906–1911, «Гобелены» — 1909–1910. Единственный раздел, который не имел указаний на время написания, — первый раздел «Арго» — «Табакерка с музыкой». По заглавиям, посвящениям и авторским подзаголовкам к отдельным текстам можно предположить, что работа над этой частью заканчивалась в конце 1911 — начале 1912 г., т. е. параллельно с развитием планов по созданию сборника детских пьес[21].

В предисловии к книге Эллис представлял три ее части как три пути, ведущие «к пути единственному и незыблемому», «несбывшиеся мечты о новом превращаются в восстановление забытых обетов, ибо без исправления нарушенного, без возврата к оставленному нет пути вперед, пока утраченный Рай позади нас» [26, с. IX]. Отголоском этого Рая, по мысли Эллиса, является мир детства, в котором поэт и ищет спасения: «Современному поэту, все еще ревниво стремящемуся остаться только поэтом, но уже властно увлеченному потоком всеразрушения, потрясенному и ужаснувшемуся до конца, столь естественно отдаться голосам детства, этого малого утраченного Рая — призракам, снам и сказкам, которым не дано повториться никогда» [26, с. IX]. В «Табакерке с музыкой» как раз представлен мир детства. Раздел включил 27 стихотворений, в которых образы детства соседствуют с мотивами смерти и тоски по утраченному Раю. Одиннадцать стихотворений имеют посвящения, адресаты которых — дети друзей и знакомых Эллиса: Шура Коваленский, Наташа Конюс, Анастасия и Марина Цветаевы, Андрей и Леонид Сабуровы, Шура Астров[22].

20 Подробнее об истории создания книги см.: [3].

21 Об особенностях поэтики первого раздела «Арго» см.: [2, с. 122].

22 Александр Викторович Коваленский (1897–1965) — поэт, переводчик, детский писатель, троюродный брат А. Блока. Его отец — Виктор Михайлович Коваленский (?–1924) —

Понять особенности поэтики «Табакерки с музыкой» помогает письмо Эллиса из архива М. Сизовой. В нем речь идет о роли «Стрекозы», которую адресат письма должна была сыграть в пьесе Эллиса:

> Милая Стрекоза!
>
> Посылаю тебе твою новую роль, для к-рой В.И. Астров уже пишет музыку[23]. Однако музыка едва ли будет готова раньше 3 янв<аря> (т. е. дня репетиции), поэтому тебе придется на ближайшей репетиции говорить роль без музыки. Но несмотря на это ты должна выучить ее твердо и ясно, медленно ее декламировать. Может быть, я успею быть у вас до 3 янв<аря> и тогда сам тебе многое покажу. А пока обратись к маме и Марии Ивановне.
>
> Пока прощай
>
> Эллис[24].

Дата написания письма и название пьесы неизвестны, но примечателен приложенный к письму стихотворный текст роли:

> Стрекоза (говорит после Мотылька)
>
> Мне Богом даны не руль и не парус,
> А два удлиненных и острых весла,
> Те весла блестящи, как хрупкий стеклярус,
> Те весла прозрачней слюды и стекла.

был математиком, приват-доцентом Московского университета. Подробнее об А.В. Коваленском см.: [13; 18]. Наталия Львовна Конюс (в замужестве Катуар; 1900–1974) — дочь Надежды Афанасьевны Миротворцевой и пианиста, профессора Московской консерватории Льва Эдуардовича Конюса (1971–1954). В 1915 г. Надежда Афанасьевна вышла замуж за С.И. Щукина, с 1918 г. семья жила в Париже. Андрей Александрович Сабуров (1902–1959) — племянник Э.К. Метнера (сын его сестры Софьи); поэт, литературовед. В начале 1910-х гг. С.Н. Дурылин был домашним учителем А. Сабурова. Подробнее о нем см.: [7; 19]. Леонид Александрович Сабуров (?–1911) — брат Андрея Сабурова. О его смерти см. письмо Метнера Белому от 12 сентября 1911 г.: [17, с. 220, 222]. Шура Астров — вероятно, сын одного из братьев Астровых.

23 Владимир Иванович Астров (1872–1919) — брат П.И. Астрова и Н.И. Астрова, членов кружка «аргонавтов» и друзей Эллиса; окончил юридический факультет Московского университета, был избран мировым судьей города Москвы, гласным Московской городской Думы. В 1900-е гг. в доме П.И. Астрова проходили собрания религиозно-философского кружка («астровские среды»), организованного Эллисом.

24 НИОР РГБ. Ф. 623. Карт. 5. Ед. хр. 42. Л. 1.

Учись, человек, побеждать расстоянья
У острых стрекоз, что крылатой стрелой
Парят над водою в немолчном дрожанье,
Вонзаясь в лазурь изумрудной иглой.

Мы жаждем высот, но в свободном движенье
Нам любо помедлить над влагою миг,
Вникая в раздумье в свое отраженье,
Где омут зеркален, коварен и тих.

Мы чертим крылами стеклянное лоно,
Как зеркало чертит и режет алмаз.
Трос<т>ник, содрогаясь струною зеленой,
Лепечет и шепчет чуть слышно про нас.

Воздушные крылья о вейте, о взвейте
стрекоз перелетных на небо, туда,
Где ветер танцует, играя на флейте,
Сбирая воздушных барашков стада[25].

Написанный от первого лица, этот текст оказывается схожим по структуре со стихотворением «Снежинка» из «Табакерки с музыкой»: тот же принцип наименования («Стрекоза»/«Снежинка»); такая же форма самоописания, построенная на многочисленных сравнениях и метафорах (ср. в стихотворении «Снежинка»: «Как искры волшебные белых огней, / как четок серебряных нить, / мы падали вниз ...» [26, с. 27]; «Мы грустно порхаем над мертвой Землей, / крылатые слезы Земли» [26, с. 27]); такой же «летучий» центральный образ, который сначала позиционируется как единичное «Я», а затем переходит к общему «Мы» («Я белая мушка, я пчелка небес...» — «Мы тихо кружились, шутя и блестя...» [26, с. 27]). Это наводит на мысль, что стихотворение «Снежинка» первоначально являлось частью стихотворной пьесы, а посвящение Наташе Конюс позволяет предположить, что она участвовала (а возможно, и была исполнительницей роли Снежинки) в ее постановке.

25 Там же. Л. 2–2 об.

При более пристальном взгляде на стихотворения раздела «Табакерка с музыкой» обнаруживаются и другие отсылки к театральным постановкам Эллиса для детей, в том числе и к уайльдовской сказке. Так, например, одно из стихотворений называется «Девочке в розовом», что вызывает прямую ассоциацию с «Девушкой в белом» и «Девочкой в черном» из воспоминаний А. Цветаевой. Стихотворение «Ангел ребенку», посвященное рано умершему племяннику Э.К. Метнера Лёне Сабурову, имеет прямую отсылку к постановке «Сада Великана» и указание на то, что Лёня в этой постановке участвовал: «Помнишь, вы пели: “Душа Великана, / плача, летит к небесам!” / Горько я думал: “Ужели так рано / в путь ты отправишься сам?”» [26, с. 24]. В этом же стихотворении в первом катрене приводятся слова ребенка из спектакля, в которых упоминается мотылек: «Помнишь, вы песенку жалобно пели: / “Умер у нас мотылек!”» [26, с. 24]. Стихотворение «Мотылек», помещенное в начале раздела «Табакерка с музыкой», в этом контексте также может рассматриваться как фрагмент из пьесы. Начатое как реплика из диалога («Посмотри, как хорош мотылек, / как он близок и страшно далек, / упорхнувший из Рая цветок!» [26, с. 24]) оно затем превращается в монолог героя, обращенный к мотыльку («Но по-прежнему странно-далек, / ты скользишь, окрыленный челнок, / как цветок, что уносит поток. // Что для вестника вечной весны / наши сны и земные мечты? / Мимо, мимо проносишься ты» [26, с. 24]), и заканчивается описанием мистического прозрения («Кто же сможет прочесть на земле / буквы Рая на зыбком крыле, / что затеряны в горестной мгле? // Я сквозь слезы те знаки ловлю, / я читал их в далеком краю: / — Все мы станем, как дети, в Раю!» [26, с. 24]). Подобно сказке Уайльда, Земля и Небо, а также связанные с ними пространства сада-Рая (=природы) и дома являются основными пространственными координатами в книге Эллиса. Дети занимают пограничное состояние, маркерами чего выступают мотивы сна, грезы, мечты, печали. Связующими элементами между Землей и Небом выступают образы мотылька и снежинки, лейтмотивом проходящие через всю первую часть «Арго». Таким образом, раздел «Табакерка с музыкой» сформировался под влиянием работы Эллиса над постановками для детей, что отразилось в посвящениях, заимствовании текстов из пьес и образно-мотивной структуре всего раздела.

В стихотворении «Декламация», посвященном брату Лёни Сабурова — Андрею, описывается ситуация, когда выступление ребенка перед зрителями приобретает характер мистериального действия:

Взрослые чинно садятся рядами.
«Дедушка, сядь впереди!»
Шепот тревожный пошел меж гостями,
занавес дрогнул. «Гляди!»

Там на окне, где раздвинуты шторы,
важно стоит мальчуган,
Строго в тетрадку опущены взоры,
ручка теребит карман.

«Все это сказки! — он грустно читает, —
Как же о том не тужить?
Кончилось лето, наш сад отцветает,
просто не хочется жить!»

Тайно я мыслю: «О нет, то не сказки
вижу я в этом окне!
Нет, то не сказки, коль детские глазки
тужат о той стороне!»

[26, с. 25]

Можно предположить, что именно так Эллис относился и к своим постановкам для детей, а сказку Уайльда «Сад Великана» воспринимал как евангельскую притчу, образец того «христианского искусства» прошлого (романтизма), к которому должны стремиться современные поэты-символисты[26].

26 Ср. в трактате Эллиса “Vigilemus!” (1914): «Романтизм открывает собой этот возврат к религии, современный символизм повторяет, углубляет, усложняет, упрочивает и возводит в сознательное соединение художественного прозрения с религиозной символикой. <...> в наши дни старые заветы романтизма стали новыми обетами символизма» [30, с. 281–282].

Список литературы

Исследования

1 *Глухова Е., Поляков Ф.* Сонеты из Vita nuova Данте в ранних переводах Эллиса / подгот. текста и коммент. Е. Глуховой и Ф. Полякова; вступ. ст. Ф. Полякова // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 2017. № 5. С. 185–216.

2 *Глуховская Е.А.* Меланхоличный романтик русского символизма: Автобиографический миф Эллиса в эпистолярных и поэтических текстах 1912 года // Летняя школа по русской литературе. 2020. Т. 16, № 1–2. С. 109–129. DOI: 10.26172/2587-8190-2020-16-1-2-109-129

3 *Глуховская Е.А.* Эллис и Э.К. Метнер: к истории издания книги «Арго» (1914) // Russian Literature. 2015. Vol. IV. P. 529–531. https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2015.07.009

4 *Глуховская Е.А.* Инцидент с Эллисом в контексте русского символизма: к истории одного (около)литературного скандала // Русская литература. 2012. № 1. С. 137–148.

5 *Ильинская С.Б.* Михаил Ликиардопулос. Грек в литературной Москве Серебряного века // MOCXOBIA: проблемы византийской и новогреческой филологии. М.: Индрик, 2001. Вып. 1: К 60-летию Б.Л. Фонкича. С. 167–178.

6 *Нефедьев Г.В.* «Моя душа раскрылась для всего чудесного…»: Переписка С.Н. Дурылина и Эллиса (1909–1910 гг.) // С.Н. Дурылин и его время. М.: Модест Колеров, 2010. Кн. 1: Исследования. С. 113–158.

7 *Нефедьев Г.В.* С.Н. Дурылин и Метнеры: К истории творческих взаимоотношений // Литературный факт. 2018. № 10. С. 294–306. DOI: 10.22455/2541-8297-2018-10-294-306

8 Оскар Уайльд в России: Библиографический указатель 1892–2000 / сост. и вступ. ст. Ю.А. Рознатовской. М.: Рудомино, 2000. 379 с.

9 *Павлова Т.В.* Ликиардопуло Михаил // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая Российская энциклопедия; ФИАНИТ, 1994. Т. 3. С. 359.

10 *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX — начало XX века) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: сб. науч. трудов. Л.: Наука, 1991. С. 77–128.

11 *Соболев А.Л.* К истории журнала «Труды и дни»: реестр подписчиков // Russian Literature. 2015. Vol. IV. P. 663–718.

12 *Швейцер В.* Быт и бытие Марины Цветаевой. Париж: Синтаксис, 1988. 538 с.

13 *Штейнер Е.С.* Об Александре Викторовиче Коваленском // Зеркало. 2011. № 36. С. 111–117.

14 *Юнггрен М.* Эллис и Доктор Кобилински — символист с двумя карьерами // Андрей Белый в изменяющемся мире: К 125-летию со дня рождения: [сб. ст.]. М.: Наука, 2008. С. 65–79.

15 *Poljakov F.* Literarische Profile von Lev Kobylinskiy-Ellis im Tessiner Exil: Forschungen-Texte-Kommentare. Köln; Weimar; Wien: Böhlau, 2000. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A, Slavistische Forschungen; N. F., Bd. 29). 285 S.
16 *Willich H.* Lev L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk. München: Verlag Otto Sagner, 1996 (Slavistische Beiträge. Bd. 341). 299 S.

Источники

17 Андрей Белый и Эмилий Метнер. Переписка. 1902–1915. Т. 1: 1902–1909 / вступ. ст. А.В. Лаврова; подгот. текста, коммент. А.В. Лаврова, Дж. Малмстада и Т.В. Павловой. М.: Новое литературное обозрение, 2017. 744 с.
18 *Романов Б.* Вестник, или Жизнь Даниила Андреева: биографическая повесть в двенадцати частях. М.: Феория, 2011. 640 с.
19 *Сабуров А.* Будем с верою радости ждать: стихотворения. М.: Водолей Pablishers, 2007. 77 с.
20 *Уайльд О.* Дом из гранатовых яблок: сказки. М.: «Польза» В. Антик и К°, 1910. 112 с.
21 *Уайльд О.* Молодой король / пер. под ред. М. Ликиардопуло. М.: Ступин, 1909. 35 с.
22 *Уайльд О.* Полн. собр. соч.: в 8 т. М.: В.М. Саблин, 1906. Т. 3. 335 с.
23 *Уайльд О.* Сказки / пер. А. Печковского. М.: Тип. К.Л. Меньшова, 1914. 38 с.
24 *Уайльд О.* Счастливый принц и другие сказки; Стихотворения в прозе / авториз. пер. с англ. М. Ликиардопуло. М.: Универсальная библиотека, 1910. 74 с.
25 *Цветаева А.* Воспоминания: в 2 т. М.: Бослен, 2008. Т. 1: 1898–1911. 816 с.
26 *Эллис.* Арго: Две книги стихов и поэма. М.: Мусагет, 1914. 196 с.
27 *Эллис.* Из творческого наследия / предисл. и публ. А.В. Лаврова // Писатели символистского круга: новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 350–369.
28 *Эллис.* Культура и символизм // Весы. 1909. № 11. С. 153–168.
29 *Эллис.* Stigmata: Книга стихов. М.: Мусагет, 1911. 172 с.
30 *Эллис.* Vigilemus! // *Эллис.* Неизданное и несобранное. Томск: Водолей, 2000. С. 244–323.

References

1 Glukhova, E., Poliakov, F. “Sonety iz Vita nuova Dante v rannikh perevodakh Ellisa” [“Sonnets from Dante’s *Vita Nuova* in the Early Translations by Ellis”], introd. F. Poliakov; comm. by E. Glukhova i F. Poliakov. *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, no. 5, 2017, pp. 185–216. (In Russ.)

2 Glukhovskaia, E.A. “Melankholichnyi romantik russkogo simvolizma: Avtobiograficheskii mif Ellisa v epistoliarnykh i poeticheskikh tekstakh 1912 goda” [“A Melancholic Romantic of Russian Symbolism: Ellis’ Autobiographical Myth as Reflected in his Epistolary and Poetic Texts from the Year 1912”]. *Letniaia shkola po russkoi literature*, vol. 16, no. 1–2, 2020, pp. 109–129. (In Russ.) DOI: 10.26172/2587-8190-2020-16-1-2-109-129

3 Glukhovskaia, E.A. “Ellis i E.K. Metner: k istorii izdaniia knigi “Argo” (1914)” [“Ellis and Emilii Metner: Towards the Publishing History of the Verse Collection *Argo* (1914)”]. *Russkaia literatura,* vol. IV, 2015, pp. 529–531. (In Russ.) https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2015.07.009

4 Glukhovskaia, E.A. “Intsident s Ellisom v kontekste russkogo simvolizma: k istorii odnogo (okolo)literaturnogo skandala” [“The Incident Concerning Ellis in the Context of Russian Symbolism: Towards the History of a (Nearly) Literary Scandal”]. *Russkaia literatura*, no. 1, 2012, pp. 137–148. (In Russ.)

5 Il’inskaia, S.B. “Mikhail Likiardopulos. Grek v literaturnoi Moskve Serebrianogo veka” [“Michail Lykiardopoulos, a Greek in the Moscow Literary Circle of the Silver Age”]. *MOSHOVİA: problemy vizantiiskoi i novogrecheskoi filologii. Vyp. 1: K 60-letiju B.L. Fonkicha* [*MOCXOBIA: Problems of Byzantine and Modern Greek Philology. Part 1: For Boris L. Fonkich to his 60th Anniversary]*. Moscow, Indrik Publ., 2001, pp. 167–178. (In Russ.)

6 Nefed’ev, G.V. “‘Moia dusha raskrylas’ dlia vsego chudesnogo…’: Perepiska S.N. Durylina i Ellisa (1909–1910 gg.)” [“‘My Soul Opened up for Everything Wonderful…’: The Correspondence between Ellis and Sergeii Durylin in the Years 1909–1910”]. *S.N. Durylin i ego vremia. Kn. 1. Issledovaniia [Sergei N. Durylin and his Time. Book 1: Studies. Edited by A. Reznichenko*]. Moscow, Modest Kolerov Publ., 2010, pp. 113–158. (In Russ.)

7 Nefed’ev, G.V. “S.N. Durylin i Metnery: K istorii tvorcheskikh vzaimootnoshenii” [“Sergeii Durylin and the Metner Brothers: Towards the History of Their Relationship”]. *Literaturnyi fakt*, no. 10, 2018, pp. 294–306. DOI: 10.22455/2541-8297-2018-10-294-306

8 *Oskar Uail’d v Rossii: Bibliograficheskii ukazatel’ 1892–2000* [*Oscar Wilde in Russia: The Bibliographical Guide 1892–2000*], comp. and intro. Ju.A. Roznatovskaja. Moscow, Rudomino Publ., 2000. 379 p. (In Russ.)

9 Pavlova, T.V. “Likiardopulo Mikhail” [“Lykiardopoulos Michail”]. *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskii slovar’* [*Russian Writers 1800–1917. A Biographical Lexicon*],

vol. 3. Moscow, Bol'shaia Rossiiskaia entsiklopediia Publ.; FIANIT Publ., 1994, p. 359. (In Russ.)

10 Pavlova, T.V. "Oskar Uail'd v russkoi literature (konets XIX — nachalo XX veka)" ["Wilde in Russian Literature (From the End of the 19th to the Beginning of the 20th Century)"]. *Na rubezhe XIX i XX vekov: Iz istorii mezhdunarodnykh sviazei russkoi literatury: sbornik nauchnykh trudov* [*At the Turn of the 19th and 20th Centuries: From the History of International Relations of Russian Literature: A Collection of Studies*]. Leningrad, Nauka Publ., 1991, pp. 77–128. (In Russ.)

11 Sobolev, A.L. "K istorii zhurnala 'Trudy i dni': reestr podpischikov" ["Towards the History of the Journal *Days and Works*: The Subscriber Register"]. *Russian Literature,* vol. IV, 2015, pp. 663–718. (In Russ.) https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2015.07.018

12 Shveitser, V. *Byt i bytie Mariny Tsvetaevoi* [*Existence and Being*]. Paris, Sintaksis Publ., 1988. 538 p. (In Russ.)

13 Shteiner, E.S. "Ob Aleksandre Viktoroviche Kovalenskom" ["About Aleksandr Viktorovich Kovalenskii"]. *Zerkalo*, no. 36, 2011, pp. 111–117. (In Russ.)

14 Iunggren, M. "Ellis i Doktor Kobilinski — simvolist s dvumia kar'erami" ["Ellis and Dr Kobilinski, a Symbolist with Two Careers"]. *Andrei Belyi v izmeniaiushchemsia mire: K 125-letiiu so dnia rozhdeniia: [sb. statei]* [*Andrey Bely in the Changing World: To the 125th Anniversary of his Birthday. A Collection of Essays*]. Moscow, Nauka Publ., 2008, pp. 65–79. (In Russ.)

15 Poliakov, Fedor. *Literarische Profile von Lev Kobylinskiy-Ellis im Tessiner Exil: Forschungen-Texte-Kommentare.* Köln, Weimar, Wien, Böhlau Verlag, 2000. (Bausteine zur slavischen Philologie und Kulturgeschichte. Reihe A, Slavistische Forschungen; N. F., Bd. 29). 285 p. (In German)

16 Willich, Heide. *Lev L. Kobylinskij-Ellis: Vom Symbolismus zur ars sacra. Eine Studie über Leben und Werk.* München, Verlag Otto Sagner, 1996 (Slavistische Beiträge. Bd. 341). 299 p. (In German)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.133.1.0
ББК 83.3(4Фра)4

«ЗА ЧЕТВЕРТЬ ЧАСА ДО СМЕРТИ ОН БЫЛ ЕЩЕ ЖИВОЙ»: ЛИТЕРАТУРНЫЙ ОБРАЗ ЛА ПАЛИСА И ФЕНОМЕН «БЕСТОЛКОВОГО СТИЛЯ»

© 2021 г. К.В. Душенко
Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 04 февраля 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 09 апреля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-72-95

Аннотация: Ла Палис как литературный персонаж появился в анонимных куплетах «Смерть Ла Палиса», опубликованных в Париже в начале XVIII в. Песенный Ла Палис двойственен: это тип наивного простака, но также пародия на панегирический образ маршала Жака де Ла Палиса (1470–1525). Иронию ранних куплетов о Ла Палисе обычно объясняют простодушием будто бы сочинивших их в 1525 г. солдат либо искажением первоначального текста. В действительности эта ирония носит на себе отпечаток бурлескной поэзии XVII в. В 1715 г. литературный образ Ла Палиса был канонизирован Бернаром Ла Моннуа, автором термина *бестолковый стиль* (style niais). «Бестолковый стиль», именуемый также *лапалисадой*, — это тавтология особого рода, которая, по удачному определению Клемана Россе, «на мгновение вызывает иллюзию различия». В XIX в. типично лапалисовская формула «если не умерли, то и поныне живы» зафиксирована в сказках различных народов Европы; взаимосвязь этих формул остается невыясненной. В статье рассматриваются также опыты освоения «бестолкового стиля» О. Голдсмитом и русскими переводчиками с XVIII в. до наших дней.
Ключевые слова: бурлескная поэзия, лапалисада, «бестолковый стиль», формулы сказочного фольклора, Ж. де Ла Палис, Б. Ла Моннуа, О. Голдсмит, В.А. Жуковский, братья Гримм.
Информация об авторе: Константин Васильевич Душенко — кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7708-1505
E-mail: kdushenko@nln.ru
Для цитирования: *Душенко К.В.* «За четверть часа до смерти он был еще живой»: литературный образ Ла Палиса и феномен «бестолкового стиля»// Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 72–95.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-72-95



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

"A QUARTER OF AN HOUR BEFORE HIS DEATH, HE WAS STILL ALIVE": THE LITERARY CHARACTER OF LA PALICE AND THE PHENOMENON OF *NIZY STYLE*

© 2021. Konstantin V. Dushenko
Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 04, 2021
Approved after reviewing: April 09, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: La Palis is a literary character that appeared in anonymous couplets *The Death of La Palis* published in the early 18th century. The image of La Palis in songs is ambiguous: he is both a naive simpleton and a parodic counterpart of the panegyric image of Marshal Jacques de La Palice (1470–1525). The irony of these early verses about La Palis is usually explained by the simplicity of the soldiers who allegedly composed them in 1525 or by the further distortion of the original text. In reality, this irony bears the imprint of the 17th century burlesque poetry. In 1715, the literary image of La Palis was canonized by Bernard La Monnoy, the author of the term *nizy style*. The *nizy style*, also called the *Lapalissade*, is a special kind of tautology that, as Clement Rosset aptly put it, "for a moment causes a hallucination of difference." In the 19th century, the typically Lapalissian formula "if they did not die, then they are still alive" is recorded in the tales of various peoples of Europe; the relationship between these national formulas remains unclear. The article also examines the mastering the *nizy style* by O. Goldsmith and Russian translators from the 18th century to the present day.

Keywords: Burlesque literature, Lapalissade, formulas of the fairy tale folklore, the *nizy style*, J. de La Palice, B. La Monnoy, O. Goldsmith, V.A. Zhukovsky, brothers Grimm.

Information about the author: Konstantin V. Dushenko, PhD in History, Senior Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue 51/21, 117418 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7708-1505
E-mail: kdushenko@nln.ru

For citation: Dushenko, K.V. "'A Quarter of an Hour before his Death, He Was Still Alive': The Literary Character Image of La Palice and the Phenomenon of *Nizy Style*." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 72–95. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-72-95

Имя 'Ла Палис' во французской культуре является нарицательным в значении «человек, изрекающий банальные, самоочевидные истины». Этот образ зародился из восьми строк песенки о маршале Ла Палисе.

Жак де Шабанн де Ла Палис (La Palice, также: la Palisse, 1470–1525) родился в замке Ла Палис, расположенном в регионе Овернь. Он участвовал чуть ли не во всех значительных войнах, которые вела Франция, прежде всего в Италии. В октябре 1524 г. французы осадили Павию (Ломбардия), а затем к городу подошла имперская армия. Битва 24 февраля 1525 г. закончилась полным разгромом осаждавших. Погибли 22 представителя французской знати, а еще 45 оказались в плену, включая короля Франциска I (подсчеты по спискам, приведенным в книге: [31, p. 618–620]).

Обстоятельства смерти Ла Палиса известны из сочинения испанского гуманиста Педро де Валлеса «История Фернандо д'Авалоса» (1555[1]) [57]. Когда лошадь под маршалом была убита, он продолжал сражаться в пешем строю, пока не был схвачен итальянским кондотьером Джованни Кастальдо. Другой солдат имперской армии, испанец, прозванный соотечественниками «жестоким Басурто», позавидовал «цене и чести» такого пленника и, не сумев отобрать его, выстрелил в него в упор из аркебузы, прострелив кирасу насквозь.

По-французски сообщение Валлеса пересказал Франсуа де Беккариа, барон де Фуркево (ок. 1563–1611), посвятивший Ла Палису главу в «Жизнеописаниях великих французских полководцев» (опубл. в 1643 г.), а также Пьер Брантом (1540–1614) в «Жизнеописаниях знаменитых му-

1 Обоснование датировки: [28, p. 144].

жей и великих французских полководцев» (опубл. в 1666 г.) [34, p. 41; 30, p. 81–82].

Память о Ла Палисе в народе сохранилась благодаря песенной традиции. Самая ранняя песня о нем, обычно именуемая «Смерть Ла Палиса» (“Mort de la Palisse”), впервые увидела свет в 1717 г. Она состоит всего из двух строф.

1. Helas! Lapalisse est mort,
Il est mort devant Pavie!
Helas! s’il n’étoit pas mort,
Il seroit encor en vie.

Увы! Ла Палис умер,
Он умер под Павией!
Увы! Если б он не умер,
Он был бы жив еще.

2. Helas! qu’il eût bien grand tort!
De s’en aller à Pavie.
Helas! s’il ne fût point mort,
Il n’eût point perdu la vie.

Увы! До чего ж он ошибся,
Отправившись к Павии.
Увы! Не умри он там,
Он не утратил бы жизнь.
[27, p. 70–71]

Тогда же строки первого куплета стали популярной цитатой. В водевиле Алексиса Пирона «Кредит умер» (1726) один из персонажей напевает «Г-н Ла Палис умер», второй откликается: «Кредит умер [т. е. кончился]», а затем произносит другую строку из песни: «Увы! Если б он не умер!» [51, p. 173–174].

Второй пример взят из записок маркиза д’Аржансона (1694–1757); речь в нем идет о принце Луи Анри де Конде, герцоге де Бурбон (1692–

1740), и кардинале Флёри, который в 1723 г. сменил де Конде на посту первого министра. «В день смерти г-на герцога [27 января 1740 г.] <…> мадам де Виллар и де Бузоль пришли сказать ему [кардиналу]: “Бедный г-н герцог умер”. Он повернулся к ним и сказал: “Г-н Ла Палис умер; увы! если б он не умер, он был бы жив еще”. Старая песня, дурное фиглярство; недостойное унижение принца, <…> смерть которого Его Величество оплакивал столь горестно, что занемог!» (запись от 31 января 1740 г.) [26, p. 136].

***

Дальнейшая история песни связана с именем Бернара Ла Моннуа (B. La Monnoye, 1641–1728), бургундского юриста, члена Французской академии. Отталкиваясь от двух куплетов «Смерти Ла Палиса», он написал 50 строф в том же роде, помещенных в третьем, расширенном издании сборника высказываний Жиля Менажа (1715). Здесь же Ла Моннуа ввел понятие «бестолкового стиля» (style niais) как особой разновидности бурлеска: «То, что, как мне кажется, можно назвать *бестолковым стилем*, таким, как стиль песни под названием “Славный ла Галис” (воображаемый персонаж), которую мы с удовольствием сочинили в пятидесяти нижеследующих катренах» [47, p. 384].

Все 50 строф построены по единой схеме. В каждом 4-м стихе либо другими словами утверждается то же, что в 3-м, либо приводится само собой разумеющееся условие того, о чем сказано раньше. При этом 4-й стих всюду выделен курсивом:

> …Ни в чем нехватки не имел,
> *Когда ему всего хватало.*
>
> ....
> И коли продал он свой дом,
> *Так у него тот дом имелся.*
>
> [47, p. 384, 386]

Термин “style niais” неоднократно использовался в позднейшей литературе, обычно в весьма размытом значении, далеком от интенций Ла Моннуа.

Клод Жоанне в «Основных началах французской поэзии» (1752), не используя термин “style niais”, приводит стихотворение Ла Моннуа в качестве иллюстрации именно этого стилевого приема: «Высказывание, которое ничего не сообщает, выражающее мысль, идентичную той, которую оно должно подтвердить, словом, не более чем явственно выраженная простоватость (une simplicité bien marquée), — такое высказывание может обратить мысль в бурлеск. <…> Эти бурлескные мысли <…> нравятся потому лишь, что являют нам нелепые образы» [42, p. 137].

Цитируя первый катрен стихотворения “Le fameux la Galisse”, Жоанне заменил имя персонажа на более привычное La Palisse. Эта замена, конечно, произошла раньше, в песенном бытовании. Так же поступили издатели I тома сочинений Ла Моннуа (1769), где стихотворение названо «Песней о славном Ла Палисе» (“Chanson sur le fameux La Palisse”) [44, p. 391–399].

Став песней, стихотворение Ла Моннуа подверглось сокращению и переделкам; в него начали вставлять куплеты, не принадлежащие автору. В 1770 г. в разделе «Бурлескные романсы» одного из альманахов появилась версия из 9 строф под заглавием «Смерть Ла Палиса»; здесь к катренам Ла Моннуа присоединен первый куплет ранней песни [49, p. 482]. Вариант из 12 строф (первая — также из ранней песни) был опубликован в сборнике «забавной и игривой поэзии» 1858 г. под заглавием «Апофеоз несравненного Ла Палиса» [29, p. 63–65].

Еще одна строфа, включавшаяся в стихотворение Ла Моннуа с конца XVIII в., содержит сразу два двустишия в «бестолковом стиле»:

Il est mort le vendredi,
Le dernier jour de son âge,
S’il fût mort le samedi,
Il eût vécu davantage

Он умер в пятницу,
В последний день своей жизни;
Умри он в субботу,
Он прожил бы дольше.

[45, p. 338]

Но наибольшую известность получила вариация первого куплета песни «Смерть Ла Палиса»:

Господин Ла Палис умер,
Он умер под Павией;
За четверть часа до смерти
Он был еще живой.
(Un quart d'heure avant sa mort
Il étoit encore en vie.)

Ранняя обнаруженная нами цитация знаменитого двустишия содержалась в журнале роялистского толка «Хроника манежа», который издавал в годы революции Франсуа Маршан (1761–1793). Здесь в сентябре 1790 г. появилась памфлетная «Речь над гробом бессмертного Лустало». Элизе Лустало, сотрудник журнала «Революции Парижа», умер в возрасте 28 лет; якобинцы носили по нем траур три дня. Маршан пародирует надгробные речи революционеров, доводя до абсурда их патетическую фразеологию и неумеренные похвалы покойному. Памфлету предпослан эпиграф с подписью «Ла Моннуа»:

Он был еще живой
За четверть часа до смерти.
[46, p. 1]

***

В словаре 1788 г. приведен пример плеоназма: «Поскольку у нас не было войны, совершенно ясно, что мы жили в мире. Это настоящий Ла Палис: *увы! не будь он мертв, он был бы жив еще*» [33, p. 183; указано в работе: 6, p. 21].

Оборот «настоящий Ла Палис» уже весьма близок к «истине [г-на] Ла Палиса», как стали говорить в XIX в. Ранний пример мы находим в книге Этьена де Жуи «Гвианский отшельник» (1817). Процитировав четверостишие с заключительными строками «Когда сердце молчит — говорят, / И молчат, когда думает сердце», де Жуи замечает: «Автор этого катрена притворился глубоким и, несомненно, полагает, что открыл нечто иное, нежели истину г-на Ла Палиса» [43, p. 284].

В значении, точно совпадающем с «бестолковым стилем» в понимании Ла Моннуа, «истина ла Палиса» встречается в повести Фредерика Тома «Посольство птиц» (1843):

> — Вам случалось когда-нибудь заблудиться?
>
> — Иногда, — отвечал Дезорже, — и <...> обычно тогда, когда я не знаю дороги.
>
> — Я сделал точно такое же наблюдение, — ответил посланник <...>, услышав истину, достойную выйти из уст Ла Палиса [56, p. 284].

Однако чем дальше, тем чаще выражение «истина [г-на] ла Палиса» стало употребляться просто в значении «общеизвестная истина». Именно в этом качестве используют его (обычно по-французски) русские писатели в конце XIX в.

В середине XIX в. появляется существительное ‘lapalissade’. В русской литературе до сих пор нет стандартного соответствия этому термину. Встречались формы ‘палисиада’ [1, с. 427] и ‘лапалисада’ [5, с. 747 (комментарий)]. В последнее время преобладает форма ‘ляпалиссиада’, введенная Ириной Голуб [2, разд. 1.2.8] и принятая в русской Википедии. Она представляется нам неудачной, поскольку ассоциируется со словом ‘ляп’ (во французском это не так). К тому же имя, от которого образован термин, у нас обычно передается как «Ла Палис»; поэтому в данной статье принята форма ‘лапалисада’.

Во французских словарях и научной литературе в качестве первой фиксации слова ‘lapalissade’ дается запись в дневнике братьев Гонкур от 13 сентября 1861 г.: «“Подражание Иисусу Христу”, жалкое чириканье, мистические лапалисады, инфантильная книжка, которая не говорит ни о чем» [40, t. 1, p. 961].

Однако к этому времени слово было уже хорошо известно. В книге Жана Коммерсона «Миллион дурачеств» (1854) приведена речь председателя «Французского общества <...> по разработке национальной глупости», где, среди прочего, говорится: «...на дне кастрюли, на уровне оливкового масла <...> (обратите внимание на лапалисаду)» [32, p. 7].

В сборнике громких судебных процессов (1857) приводится ответ свидетеля на вопрос судьи: «Если дело было ночью, стало быть, я не видел

его днем». Судья, пишет автор сборника, «усматривает в этой невольной лапалисаде неуместную шутку и кричит: “Вы тут острить вздумали?”» [34, p. 64].

В обоих этих примерах ‘лапалисада’ отсылает к «бестолковому стилю» песен о Ла Палисе, тогда как у братьев Гонкур это просто синоним банальности: «Флобер <…> разражается <…> целым потоком свирепых и грубых лапалисад против *мещан…*» (дневник от 13 февраля 1878 г.) [40, t. 2, p. 1231].

Во французских словарях с конца XIX в. лапалисада (как и «истина Ла Палиса») определяется как трюизм, тавтология, банальная истина, утрачивая свое специфическое значение. В чем же специфика лапалисады, отличающая ее от других разновидностей плеоназма и тавтологии? По удачному определению французского философа Клемана Россе, тавтология «открыто повторяет то же самое», тогда как лапалисада «на мгновение вызывает иллюзию различия» [10; цит. по: 6, p. 32].

Бельгийский писатель и культуролог Жан Клод Болонь в своем обстоятельном исследовании об источниках образа Ла Палиса и «бестолкового стиля» замечает: «Бестолковый стиль находится на границе между фигурой мысли и фигурой речи: он окарикатуривает силлогизм, противопоставляя здравый крестьянский смысл педантичному рассуждению» [6, p. 30, 32]. Бурлеск был восстанием против схоластики; «когда же полемическая направленность бестолкового стиля исчезла, от него осталась лишь бестолковость» [6, p. 28].

***

Литературный образ Ла Палиса складывался на протяжении долгого времени. Имя Ла Палис ввел в литературу Рабле в 1552 г.:

> —…Обмотать монаха вокруг шеи — это значит кого-нибудь повесить и удавить.
>
> — <…> Вы рассуждаете совсем как святой Жан де ла Палис («Гаргантюа и Пантагрюэль», IV, 16) [23, с. 489].

По разъяснению самого Рабле («Краткая декларация», 1552), Jean de la Palisse — синкопа имени Jean de l’Ap[oc]aly[p]se («Иоанн из Апокалипсиса»), а истинный смысл фразы: «Вы говорите темно и непонятно», как

св. Иоанн в Апокалипсисе. «Темно и непонятно» в данном случае относится к стандартной юридической формуле «повесить и удавить», которая в действительности не темна, а тавтологична [6, p. 22–23]. Хотя маршала звали не Жан, а Жак, имя Ла Палис должно было ассоциироваться с именем маршала: память о битве при Павии была еще жива.

Что же касается песни о смерти Ла Палиса, то в рукописных собраниях XVIII в. она датирована 1525 г. Однако эта дата совершенно условна: переписчики просто привязывали датировку к упомянутым в песнях событиям. В конце XVIII в. было высказано предположение, что песню сложили солдаты, участвовавшие в битве при Павии [43, p. 330]. На протяжении следующих двух столетий эта версия уже не подвергалась сомнению; она принята во всех комментариях к стихотворению Ла Моннуа, его переложениям и переводам.

В рукописных собраниях «Смерть Ла Палиса» соседствует с песней о пленении Франциска I («Когда король покинул Францию…») и «Песней о битве при Павии», в которой упоминается и Ла Палис: «Господин Ла Палис, а с ним Ла Тримуй, <…> / Единственной наградой им стала смерть» [30, p. 635]. Однако две последние песни — развернутые исторические баллады, в которых оплакивается поражение французской армии. «Смерть Ла Палиса» резко отличается от них как содержанием, так и стилем и состоит всего из двух шутливых куплетов.

Долгое время комментаторы видели тут проявление народного простодушия. Но с середины XIX в. стали появляться гипотезы, согласно которым ирония песни — следствие непонимания истинного смысла первоначального текста либо его искажения переписчиками. К началу XX в. эти гипотезы прочно утвердились в филологической науке. Так, комментаторы «Полного собрания сочинений» В.А. Жуковского сообщают, вслед за Н.О. Лернером, что стихи «За четверть часа до смерти он был еще живой» «первоначально означали только то, что командир сражался до последней капли крови» [18, с. 731].

Одна из версий была предложена совсем недавно, в 2010 г.: будто бы строка из «Смерти Ла Палиса» «он был бы жив еще» появилась в результате неверного прочтения эпитафии на гробнице маршала, разрушенной во время революции [8, p. 57]. Все эти гипотезы подверг убедительной критике Ж.К. Болонь [6, p. 5–15].

В куплетах о Ла Палисе личное имя персонажа опущено. В некоторых версиях он умирает от болезни, а не под Павией и, значит, не может быть отождествлен с маршалом [6, p. 21–22]. Аудитория, не сведущая в истории Франции, могла увидеть в герое куплетов слугу из фарсов, поскольку те нередко именовались по месту происхождения: “de Lapalisse” — «из Лапалиса», городка рядом с замком Ла Палис. Песенный Ла Палис — это «литературный персонаж <…>, вызванный к жизни историческим персонажем <…>, но с самого начала отличающийся от него» [6, p. 23–24].

Черты двойственности еще более заметны в образе, созданном Ла Моннуа. Многие строфы «Славного ла Галиса» содержат явные отсылки к биографии Жака де Ла Палиса, так что стихотворение может читаться как пародия на панегирические жизнеописания маршала. Ла Моннуа упоминает «старые сочинения, / Которые содержат его [ла Галиса] историю», а погибает герой в Ломбардии, «пронзенный жестокой рукой» (вспомним о «жестоком Басурто») и «оплаканный своими солдатами» [45, p. 390–391].

Образ простака Ла Палиса получил развитие в XIX в. В лубочных гравюрах Ла Палис — барин-сибарит в костюме XVIII в., умирающий в своей постели после обильного пиршества. «Он, несомненно, популярный персонаж, не имеющий уже ничего общего с героем Павии» [6, p. 22[2]].

Заглавный персонаж водевиля Шарля Анриона «Господин де Ла Палис» (1804) — помещик, «крайне наивный и глуповатый старик» [41, p. 2]. В 1854 г. парижский театр «Варьете» представил публике еще один водевиль под тем же названием (авторы: П.Ф.А. Кармуш, Э. Нион, А. д’Аврекур). Заглавный герой — барон де ла Палис, простак, постоянно попадающий в глупые положения. Под конец его уверяют, что он умер, и поют куплет со строками «За четверть часа до смерти / Он был еще живой». Русский рецензент водевиля недоуменно замечает: «Неизвестно, почему храбрый воин, маршал Франции, ратный товарищ короля-рыцаря Франциска 1-го сделался типом наивности и глупости, по милости поэта Ламонне (т. е. Ла Моннуа. — *К.Д.*). <…>. Впрочем, может быть, без песни имя Ла-Палиса было бы вовсе неизвестно» [21, с. 30].

В 1867 г. в газете “La Liberté” публиковался роман «Уколы шпагой полководца Ла Палиса» (“Les coups d’épée du Capitaine de La Palisse”). Автор,

2 Здесь гравюры датируются 1863 г., но гравюра на дереве “M. de *la Palisse”* появилась не позднее 1811 г. [36, p. 261].

популярный романист П.А. Понсон дю Террайль (Террай) (1829–1871), не завершил книгу. Закончил ее Шарль Шиншоль (в 1865–1870 гг. — литературный секретарь Дюма-отца); эта версия увидела свет в 1880 г. под заглавием «Приключения полководца Ла Палиса».

Эпиграфом к изданию 1880 г. служит катрен: «Господин де Ла Палис умер, / Он умер от болезни. / За четверть часа до смерти / Он был еще живой». Далее автор протестует против искажения облика великого полководца:

> Его вставили в куплеты — и какие куплеты! Его высмеивали, над ним потешались. Из него сделали Калино[3] средневековья. Лубочные картинки обратили его в пищу для детишек. Доблестный воин стал гротескной фигурой на потеху невеждам.
>
> И песня, которая высмеивает его, подобна той, в которой мы отомстили побившему нас Мальборо[4] [53, p. 1–2].

Эпиграф и процитированное выше вступление принадлежали Шиншолю; в газетной публикации начала романа (“La Liberté”, 16 июля 1865) ни того ни другого нет. Сам же роман повествует о «необычайной жизни и героической смерти» исторического Ла Палиса.

Имя Ла Палиса в ироническом плане упомянуто в романе Понсона дю Террайля «Обитатели Парижа», опубликованном в том же году, что и «Уколы шпагой...»: «...[Монах] сказал ему: жив человек, покуда не помер, что было обновленной истиной великого полководца Юга II де Шабанна[5], сеньора де Ла Палиса» [52, p. 102].

В 1904 г. в Париже была поставлена опера-буфф «Господин де Ла Палис» (композитор Клод Террасс, авторы либретто Р. де Флер и Г.А. де Кайяве). Заглавный герой — барон Пласид де Ла Палис, дипломат эпохи Людовика XV, простоватый до крайности и до крайности робкий в отношениях с дамами. Композиторским дебютом Террасса была музыка к абсурдистской драме Альфреда Жарри «Убю-король» (1896), и его Ла Палис уже целиком

3 Персонаж одноактного водевиля Т. Барьера «Палки в колеса» (1854), позднее — персонаж клоунады.

4 Песня «Мальбрук в поход собрался».

5 “Hugues II de Chabannes”, вместо правильного “Jacques II de Chabannes”.

принадлежит эпохе модернизма. Опера переполнена цитатными аллюзиями — литературными и музыкальными, а действие являет собой абсурдное нагромождение анахронизмов.

***

Ж.К. Болонь указывает примеры лапалисовских мотивов в текстах XVII–XVIII вв., не связанных с Ла Палисом. В рукописном «Сборнике сатирических, забавных и исторических песен», составленном неким де Кастри (de Castries) предположительно в 1750-е гг., представлен ранний вариант двустишия «За четверть часа до смерти, / Он был еще живой»:

Доктора согласны
И вся Фармацевтика,
Что за два дня до смерти
Он был еще живой.
[6, p. 4]

В 1711 г. увидела свет «Надгробная речь Мишеля Морена». Это бурлескная пародия на панегирик государственному мужу и — что стоит отметить — полководцу: «Увы! <…> какая жалость и какая потеря для государства, что Мишель Морен не был на войне: его храбрость сделала бы его большим военачальником, да что там — главнокомандующим» [50, p. 6]. «Последнее деяние его жизни, доказывающее его великое сердце, его щедрость, его сноровку и почти полное бескорыстие», таково: он поспорил на бутылку вина, что достанет сорок с высокого вяза, и разбился насмерть, упав с ветки. Речь заканчивается куплетом, 1-я и 4-я строки которого взяты из «Смерти Ла Палиса» с заменой имени персонажа:

Увы! Мишель Морен умер,
Пытаясь достать сорок,
И не разбейся он насмерть,
Он был бы жив еще.
[50, p. 14]

Еще раньше, около 1693 г., Жан Шаплон (J. Chapelon, 1647–1694) сочинил на провансальском диалекте «Надгробную речь Жака Бель-Мина» (опубл. в 1779 г.). Пародийное завещание Бель-Мина заканчивалось эпитафией:

Смерть отняла его во цвете лет,
И не умри он, то пожил бы дольше
(Si-o ne fusse pas mort, ô viorit davantageaou).
(цит. по: [6, p. 19])

Формулы, близкие к цитировавшимся выше, можно найти в гораздо более авторитетных текстах XVII в. В бурлескной поэме Поля Скаррона «Перелицованный Вергилий», кн. I (1648), читаем:

Он умер, бедный старик!
Вздумай он умереть попозже,
Он бы прожил подольше.
(S'il eût voulu mourir plus tard,
Il aurait vécu davantage).
[54, p. 22[6]]

Персонаж одноактной комедии «Траур» (“Le Deuil”, 1680) Ноэля Лебретона (Отероша), замечает: «...Конечно, ваш отец / Прожил бы дольше, если б умер позже» (“De vivre plus longtemps s'il était mort plus tard”) (цит. по: [6, p. 19]).

Отерош был ведущим актером театра «Бургундский отель», соперничавшего с труппой Мольера. Сам Мольер вкладывает в уста своего персонажа реплику:

...Не в силах я смотреть без сожаленья,
Как запеленут он в столь странном положенье.
Так скоро умереть! А утром был живой!
(«Шалый» (1653), II, 4[7])
[20, с. 84]

6 Ж.К. Болонь приводит два других фрагмента из поэмы Скаррона, менее сходные с лапалисовскими формулами.

7 Указано (как и нижеследующая параллель у Плавта) в комментарии Л.С. Оше к Мольеру (1819) [48, p. 50].

Эта реплика, в свою очередь, восходит к комедии Плавта «Привидение», IV, 3. Цитируем диалог Симона с Феопропидом в пер. А. Артюшкова:

— На форуме что нового?
— Да есть. — А что такое? — Вынос видел я
Покойника. — Ох, вот так новость. — Вынесли
Умершего из дому, видел. Только что
Был жив он, говорили.

[22, с. 248]

Итак, ирония первоначальных куплетов о Ла Палисе — отнюдь не свидетельство простодушия солдат, сражавшихся при Павии; несомненна их связь с бурлескной поэзией. Можно предположить, что они появились во второй половине XVII в. как отклик на биографии маршала в книгах Фуркево и Брантома (1643, 1666). Заметим также, что Фуркево закончил свою биографию Ла Палиса стихотворной эпитафией со строкой «Он умер в день битвы» (“Il est mort un jour de bataille”) [34, p. 44].

***

Фольклористы давно обнаружили, что типично лапалисовская формула «если не умерли, то и поныне живы» зафиксирована — правда, уже в XIX в., — в сказках различных народов Европы, от Франции до России (например: [9, p. 264[8]; 3, с. 77]).

Самые ранние примеры, появившиеся в печати, содержатся в первом издании сказок братьев Гримм (1812): «И если они не перестали, то пляшут еще и теперь» («Свадьба госпожи Лисы», второй вариант); «И если они не умерли, то и теперь еще живы» («Птичий найденыш» — “Fundevogel”) [38, S. 179, 233]. Сказки других народов с этой формулой появились в печати лишь несколько десятилетий спустя.

Чтобы найти эту сказочную формулу на такой огромной территории в XIX в., замечает Ж.К. Болонь, соответствующая фольклорная традиция должна быть древней. «Не исключено, что успех французской песни распространил эту формулу как лесной пожар» [6, p. 25].

8 Здесь в качестве аналога этих сказочных формул приводится первый куплет песни «Смерть Ла Палиса».

Мы полагаем, что едва ли формула попала во множество сказок непосредственно из песни о Ла Палисе, практически неизвестной за пределами Франции вне образованного круга, знакомого с французским языком и литературой. Скорее можно предположить косвенное влияние через сборник братьев Гримм, широко разошедшийся в переводах и ставший образцом для последующих сборников сказочного фольклора. Братья Гримм, как и большая часть литераторов эпохи Романтизма, не занимались полевыми фольклорными исследованиями. Второй вариант «Свадьбы госпожи Лисы» записан со слов Людовики Бордис (урожд. Брентано), которая и сама писала детские сказки и стихи; а сказка «Птичий найденыш» — со слов Фридерики Маннель, женщины литературно образованной и говорившей по-французски [7, S. 434].

Адольф Глассбреннер, немецкий писатель середины XIX в., спародировал сказочную формулу (возможно, с оглядкой на «бестолковый стиль» Ла Моннуа): «Они стояли безмолвно, с открытыми глазами и ртом, и если не закрыли глаза и рот снова, то и теперь еще живы» («История о белоснежном голубе и великом визире» из сборника «Комическая “Тысяча и одна ночь”») [37, p. 71].

***

Первое переложение стихотворения Ла Моннуа на русский язык появилось в 1772 г. в московском журнале «Вечера» под заглавием «Житие славного Клеанта». Заключительная, 16-я строфа, вероятно, добавлена переводчиком; она содержит мораль, чуждую духу оригинала: «Найдем таких Клеантов много». Тем не менее в ряде случаев переводчик удачно передает «бестолковый стиль» Ла Моннуа:

Когда б не сочетался браком,
То не был бы еще женат.

....
Когда глаза его сомкнулись,
Узнали все, что умер он.
[17, с. 462–463]

Переложение В.А. Жуковского в 15 строфах датируется 1814 г. Жуковский назвал его «Максим», по имени своего слуги, балагура и выпивохи. Здесь «бестолковый стиль» безупречно выдержан с начала до конца:

Никто б не мог сравниться с ним —
Когда б он был один на свете.

....
И вечно прозой сочинял —
Когда не сочинял стихами.

....
Когда ж, друзья, Максим умрет —
Тогда он, верно, жив не будет.

Некоторые строфы русифицированы Жуковским и, в сущности, сочинены заново:

Максим за пятерых едал,
И более всего окрошку;
И рот уж, верно, раскрывал —
Когда в него совал он ложку.
[19, с. 229–230]

Вариант из 12 строф, появившийся в 1858 г. (см. выше), перевел Всев. Рождественский под заглавием «Похвала несравненному мессиру Ла-Палисс» (1988) [24, с. 197]. Стилистика оригинала выдержана здесь непоследовательно; в этом отношении «Похвала...» уступает даже переложению 1772 г.

«Максим» В.А. Жуковского появился в печати ровно полвека спустя после написания («Русский архив», 1864, № 10), и эта переводческая удача осталась почти незамеченной. Русский читатель знакомился с «бестолковым стилем» скорее по переводам с английского.

В Англии анонимный перевод 18 строф стихотворения Ла Моннуа появился в 1823 г. под заглавием «Счастливец», причем героя, как и в ори-

гинале, зовут Ла Галис [55]. Несравненно большую роль в рецепции «бестолкового стиля» в странах английского языка сыграли бурлескные элегии Оливера Голдсмита; они многократно перепечатывались и вошли в круг детского чтения.

«Элегию на кончину миссис Мэри Блейз» Голдсмит поместил в издававшемся им журнале «Пчела» (1759, № 4). Большая ее часть представляет собой переложение из «Ла Галиса» с переменой пола главного персонажа, а финальное двустишие варьирует сквозной лапалисовский мотив: «Проживи она еще двенадцать месяцев, / Она бы не умерла сегодня» [39]. Четвертые строки всех семи строф выделены курсивом по примеру Ла Моннуа, что редко соблюдалось в позднейших публикациях.

«Элегия на смерть бешеной собаки» (ок. 1762) включена в роман Голдсмита «Векфильдский священник» (1766), гл. 17 [40, p. 175–176]. Здесь в стиле «Ла Галиса» выдержаны первые три строфы. На русский эта «Элегия...» переводилась не менее восьми раз, как в составе романа, так и отдельно.

М. Вронченко, автор первого перевода (1830), последовательно очищал оригинал от лапалисад. Там, где у Голдсмита сказано: “A godly race he ran, — / Whene’er he went to pray” (возможный перевод: «Ступал он праведным путем, / Когда ходил он на молитву»), у Вронченко читаем: «Все будни провождал в труде, / А в праздники молился Богу» [12, с. 58][9].

Я. Герд, автор первого русского перевода «Векфильдского священника», старался по мере сил воспроизвести «бестолковость» первых строф «Элегии...»: «Он тела нагого не мог не прикрыть, / Когда надевал свои платья» [13, с. 136]. То же можно сказать об «Элегии...» в издании романа 1893 г. в переводе Елизаветы и Екатерины Бекетовых [15].

В переводе В. Левика, сделанном для советского издания романа (1959), «бестолковый стиль» первых строф заметно сглажен [14]. Гораздо адекватнее стилистически перевод Алексея Парина (1988) [16]. В переводе Е. Фельдмана приметы «бестолкового стиля» всячески подчеркиваются:

9 В. Топоров, комментируя перевод М. Вронченко, отметил «сходство интонаций и некоторых ходов с известным стихотворением Жуковского “Максим”, 1814, напечатанным, однако, только в 1864 г.» [4, с. 179]. Это сходство, конечно, объясняется общностью французского образца.

Недлинен будет мой рассказ
    (И, значит, будет краток).
....
Скрывал он утром наготу
    (Надевши, значит, платье).
                        [11, с. 80–82]

Что же касается оригинальной русской поэзии, то нам неизвестны сколько-нибудь заметные примеры ее обращения к «бестолковому стилю». Отметим, однако, строку из «крещенской баллады» Л. Трефолева «Таинственный ямщик» (1883): «Ну, живы будем — не умрем…» [35, с. 141]. Возможно, к этой балладе восходит поговорка «Живы будем — не помрем!», получившая широкое распространение уже в XX в.

Список литературы

Исследования

1 *Булаховский Л.А.* Русский литературный язык первой половины XIX века. Лексика и общие замечания о слоге. Киев: Изд-во Киевского гос. ун-та, 1957. 491 с.

2 *Голуб И.Б.* Стилистика русского языка: учеб. пособие. М.: Рольф; Айрис-пресс, 1997. 448 с. URL: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook028/01/index.html?part-003.htm (дата обращения: 21.01.2021).

3 *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М.: Наука, 1974. 215 с.

4 *Топоров В.Н.* Пушкин и Гольдсмит в контексте русской Goldsmithiana': (к постановке вопроса). Wien, 1992. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 29). 222 с.

5 *Ярхо Б.И.* Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / под общ. ред. М.И. Шапира. М.: Языки славянских культур, 2006. XXXII, 927 с.

6 *Bologne J.C.* La Palice avant La Palice: retour aux sources: Communication de Jean Claude Bologne à la seance mensuelle du 14 septembre 2019 // Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique [Network publishing]. 35 p. URL: https://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/bologne14092019.pdf (дата обращения: 20.01.2021).

7 *Bolte J., Polivka G.* Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Hildesheim: G. Olms, 1963. Bd. 4. 487 S.

8 *Fauquier M.* Aux sources de l'Europe. Perpignan: Tempora, 2010. T. 2: Les temps modernes. 475 p.

9 *Prato S.* Formules initiales et finales des contes populaires Grecs avec les références des contes néo-Latins // La Tradition: revue générale des contes, légendes, chants, usages et arts populaires. Paris, 1890. T. 4, № 9/10. P. 257–267.

10 *Rosset C.* Le démon de la tautologie. Paris: Minuit, 1997. 96 p.

Источники

11 Английская комическая поэзия: От Шекспира до Бернса / пер. Е. Фельдмана. Харьков: Фолио, 2012. 237 с.

12 [*Врonченко М.П.*] Элегия на смерть бешеной собаки: (Из Гольдсмита) // Подснежник на 1830 год. СПб.: Тип. Департамента народного просвещения, 1830. С. 57–59. (Подпись: М.В.)

13 *Голдсмит О.* Векфильдский священник / пер. Я. Герда. СПб.: Тип. Э. Праца, 1846. XVI, 303 с.

14 *Голдсмит О.* Векфильдский священник / пер. Т.М. Литвиновой. М.: Гослитиздат, 1959. 231 с.

15 *Голдсмит О.* Вэкфильдский священник / пер. Елиз. и Екат. Бекетовых. СПб.: А.С. Суворин, 1893. 289 с.

16 *Голдсмит О.* Элегия на смерть бешеной собаки / пер. А. Парина // Прекрасное пленяет навсегда: Из английской поэзии XVII–XIX веков. М.: Московский рабочий, 1988. С. 53—54.

17 Житие славного Клеанта // Поэты XVIII века. Л.: Сов. писатель, 1972. Т. 2. С. 461–463.

18 *Жуковский В.А.* Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Языки русской культуры, 1999. Т. 1 / ред. О.Б. Лебедева, А.С. Янушкевич. 759 с.

19 *Жуковский В.А.* Собр. соч.: в 4 т. М.; Л.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 1. 480 с.

20 *Мольер.* Шалый, или Все невпопад / пер. Е. Полонской // *Мольер.* Полн. собр. соч.: в 3 т. М.: Искусство, 1985. Т. 1. С. 5–150.

21 Новости литературы, искусств, наук и промышленности // Отечественные записки. СПб., 1854. Т. 95, кн. 7. С. 1–68 (7-я паг.)

22 *Плавт.* Комедии: в 2 т. М.: Искусство, 1987. Т. 2. 800 с.

23 *Рабле Ф.* Гаргантюа и Пантагрюэль / пер. Н. Любимова. М.: Худож. лит., 1973. 783 с.

24 Семь веков французской поэзии в русских переводах / сост. Е.В. Витковского. М.: Евразия, 1999. 756 с.

25 *Трефолев Л.Н.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1958. 382 с.

26 *Argenson R.-L. de Voyer.* Mémoires et journal inédit. Paris: P. Jannet, 1857. T. 2. 399 p.

27 *Ballard J.-B.-C.* La clef des chansonniers ou recueil des vaudevilles. Paris: Mont-Parnasse, 1717. T. 2. 295, XIV p.

28 Bibliotheca Hispana: A Catalogue of Books. London: B. Quaritch, 1895. 250 p.

29 *Bougy A. de.* Un million de rimes gauloises: Fleur de la poésie drolatique et badine depuis le XVe siècle recueillie, annotée et précédée d'une préface. Paris: A. Delahays, 1858. XI, 559 p.

30 *Brantôme de Bourdeille P.* Memoires <…> contenans Les vies des hommes illustres et grands capitaines François de son temps. Leyde: J. Sambix, 1666. T. 1. 417 p.

31 *Chabannes H. de.* Preuves pour servir à l'histoire de la maison de Chabannes. Dijon: E. Jobart 1892. T. 1. 945 p.
32 *Commerson J.* Un million de bouffonneries, ou, Le Blagorama français. Paris: Passard, 1854. 506 p.
33 *Féraud J.-F.* Dictionnaire critique de la langue française. Marseille: Mossy, 1788. T. 3. 852 p.
34 *Fouquier A.* Causes célèbres de tous les peuples. Paris: H. Lebrun, [1857]. T. 1, livr. 16: Viol et Meurtre. Léotade (1848). 60 p.
35 *Fourquevaux F. Beccaria de Pavie, baron de.* Les vies de plusieurs grands capitaines François. Paris: J. Du Bray, 1643. 462 p.
36 *Garnier-Pelle N., Préaud M.* L'imagerie populaire française. Paris: Musée national des arts et traditions populaires, 1990. T. 2: Images d'Epinal gravées sur bois. 468 p.
37 *Glaßbrenner A.* Komische Tausend und eine Nacht: Buntes aus dem grauen Alterthum und der gräulichen Gegenwart. Hamburg: Verlags-Comptoir, 1854. 254 p.
38 *Grimm J., Grimm W.* Kinder- und Haus-Märchen. Berlin: Realschulbuchhandlung, 1812. Bd. 1. XXVIII, 388, LXX S.
39 *Goldsmith O.* An Elegy. On the Glory of Her Sex, Mrs. Mary Blaize // *Goldsmith O.* The Complete Poetical Works. London; New York: Henry Frowde, Oxford University Press, 1906. P. 47.
40 *Goldsmith O.* The Vicar of Wakefield: A Tale. London: Carnan and Newbery, 1770. Vol. 1. 214 p.
41 *Henrion C.* Monsieur de La Palisse, comédie en un acte mêlée de vaudevilles. Paris: Barba, 1804. 28 p.
42 *Joannet C.* Elemens de poësie françoise. Paris: Compagnie des libraires, 1752. T. 1. XXIV, 229 p.
43 *Jouy É. de.* L'hermite de la Guiane, ou Observations sur les mœurs et les usages parisiens au commencement du XIXe siècle. Paris: Pillet, 1817. T. 2. 336 p.
44 *La Monnoye B. de.* Oeuvres choisies. Dijon; Paris: De Ventes, 1769. T. 1. 484 p.
45 [*La Place P.-A. de*]. Pièces intéressantes et peu connues, pour servir à l'histoire et a la littérature / Par M.D.L.P. Nouvelle édition. Maestricht: J.P. Roux, 1790. T. 7. 403 p.
46 *Marchant F.* Oraison funèbre de l'immortel Loustalot // *Marchant F.* Chronique du Manège. Paris, 1790. № 20. P. 1–16.
47 Menagiana, ou les bons mots et remarques critiques, historiques, morales et d'érudition de M. Ménage, recueillies par ses amis. 3e édition, plus ample de moitié et plus correcte que les précédentes. Paris: Florentin Delaulne, 1715. T. 3. 408 p.
48 *Molière.* Oeuvres / avec un commentaire <...> par M. [L-S.] Auger. Paris: Desoer, 1819. T. 1. 335 p.
49 Mort de La Palisse // Le Porte-feuille d'un homme de gout, ou, L'Esprit de nos meilleurs poëtes. Nouvelle édition / [Composé J. de La Porte]. Amsterdam [без издателя] 1770. T. 2. P. 482–483.

50 Oraison funèbre de Michel Morin <…> decedé le premier may 1711. Cologne: P. Marteau, 1713. 14 p.
51 *Piron A.* Credit est mort. Opéra-comique, en un acte. Mêlé de prose & de Vaudevilles. Donné en 1726 // *Piron A.* Oeuvres complettes. Paris: Lambert, 1776. T. 5. P. 123–184.
52 *Ponson du Terrail P.-A. de.* Les escholiers de Paris: Legende du pays latin. Paris: A. Faure, 1867. T. 1. 320 p.
53 *Ponson du Terrail P.-A., [Chincholle C.]* Les Aventures du capitaine La Palisse. Paris: C. Lévy, 1880. 339 p.
54 *Scarron P.* Le Virgile travesti. Paris: Librairie de la Bibliothèque Nationale, 1889. T. 1. 192 p.
55 The Happy Man // The Mirror of Literature, Amusement, and Instruction. London, 1823. Vol. 2. P. 392. Подпись: Edric.
56 *Thomas F.* L'ambassade aux oiseaux: [Une nouvelle] // Bibliothèque des feuilletons: recueil de romans, nouvelles et feuilletons. Paris, 1843. T. 3, Septembre. P. 257–331.
57 *Vallés P.* Historia del fortissimo, y prudentissimo capitan Don Hernando de Aualos Marques de Pescara. Çaragoça: Miguel de Çapila, [1555?]. VI, 156 p.

References

1 Bulakhovskii, L.A. *Russkii literaturnyi iazyk pervoi poloviny XIX veka. Leksika i obshchie zamechaniia o sloge* [*Russian Literary Language of the First Half of the Twentieth Century. Vocabulary and General Comments on the Style*]. Kiev, Izdatel'stvo Kievskogo universiteta Publ., 1957. 491 p. (In Russ.)

2 Golub, I.B. *Stilistika russkogo iazyka: Uchebnoe posobie* [*Stylistics of the Russian Language: Textbook*]. Moscow, Rol'f; Airis-press Publ., 1997. 448 p. Available at: http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook028/01/index.html?part-003.htm (Accessed 21 January 2021). (In Russ.)

3 Roșianu, N. *Traditsionnye formuly skazki* [*Traditional Formulas of Fairy Tale*]. Moscow, Nauka Publ., 1974. 215 p. (In Russ.)

4 Toporov, V.N. *Pushkin i Gol'dsmit v kontekste russkoi Goldsmithiana'y: (k postanovke voprosa)* [*Pushkin and Goldsmith in the Context of the Russian Goldsmithniana: Posing the Problem*]. Wien, 1992. (Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 29). 222 p. (In Russ.)

5 Iarkho, B.I. *Metodologiia tochnogo literaturovedeniia: Izbrannye trudy po teorii literatury* [*Methodology of Exact Literary Studies: Selected Works on Literary Theory*], general ed. M.I. Shapir. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2006. XXXII, 927 pp. (In Russ.)

6 Bologne, Jean Claude. *La Palice avant La Palice: retour aux sources: Communication de Jean Claude Bologne à la seance mensuelle du 14 septembre 2019*. Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique [Network publishing]. 35 p. Available at: https://www.arllfb.be/ebibliotheque/communications/bologne14092019.pdf (Accessed 20 January 2021) (In French)

7 Bolte, Johannes, Polivka, Georg. *Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm*. Bd. 4. Hildesheim, G. Olms, 1963. 487 S. (In German)

8 Fauquier, Michel. *Aux sources de l'Europe*. Vol. 2: Les temps modernes. Perpignan, Tempora, 2010. 475 p. (In French)

9 Prato, Stanislas. "Formules initiales et finales des contes populaires Grecs avec les références des contes néo-Latins." *La Tradition: revue générale des contes, légendes, chants, usages et arts populaires*, vol. 4, no. 9/10. Paris, 1890, pp. 257–267. (In French)

10 Rosset, Clément. *Le démon de la tautologie*. Paris, Minuit, 1997. 96 p. (In French)

Научная статья /
Research Article

УДК 811.14.0
ББК 83.3(4Гре)

ПУТЕВЫЕ ЗАМЕТКИ Н. КАЗАНДЗАКИСА И К. УРАНИСА В КОНТЕКСТЕ НОВОГРЕЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ПУТЕШЕСТВИЯХ

© 2021 г. О.Б. Боброва
Независимый исследователь, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 14 января 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 10 марта 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-96-115

Аннотация: Никос Казандзакис — один из самых значительных греческих авторов XX столетия, известный главным образом своими крупными прозаическими произведениями. Романы Н. Казандзакиса признаются критикой классическими, в то время как о цикле путевых заметок “Ταξιδεύοντας” («Путешествуя»), составляющих заметную часть его литературного наследия, в настоящее время трудно сказать нечто определенное, поскольку спектр оценок исследователей простирается от нейтральных или сдержанно-негативных до восторженных, а высказываемая при этом точка зрения нередко не подкрепляется сколько-нибудь распространенным анализом художественных особенностей цикла. В работе предпринята попытка представить более обоснованную и мотивированную оценку цикла путевых заметок Н. Казандзакиса и его роли в развитии жанра травелога. Показано, в частности, что, вопреки распространенной в современной критике точке зрения, жанр путевых заметок в новогреческой литературе начал формироваться задолго до появления травелогов Н. Казандзакиса и что значительный вклад в его развитие внесли предшественники и современники Н. Казандзакиса. Среди последних следует особенно выделить Костаса Ураниса, поскольку в его путевых заметках разрабатываются и развиваются некоторые из черт, обнаруживаемых в дальнейшем в травелогах Н. Казандзакиса.

Ключевые слова: новогреческая литература, путевые заметки, травелог, Никос Казандзакис, Костас Уранис, «Ταξιδεύοντας».

Информация об авторе: Ольга Борисовна Боброва — кандидат филологических наук, независимый исследователь, г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9824-4518
E-mail: boberdober88@mail.ru

Для цитирования: *Боброва О.Б.* Путевые заметки Н. Казандзакиса и К. Ураниса в контексте новогреческой литературы о путешествиях // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 96–115.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-96-115



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

NIKOS KAZANTZAKIS' AND KOSTAS OURANIS' TRAVEL WRITINGS WITHIN THE CONTEXT OF MODERN GREEK TRAVELOGUES

© 2021. Olga B. Bobrova
Independent researcher, Moscow, Russia
Received: January 14, 2021
Approved after reviewing: March 10, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: Nikos Kazantzakis is one of the most famous Greek authors of the 20th century known primarily for his novels. A significant part of Nikos Kazantzakis's work is his travel writings. Whereas the novels of Kazantzakis are recognized as canonical Greek literature, it is difficult to pinpoint his travelogues, or Ταξιδεύοντας (*Traveling*) due to the ambiguity of their critical reception: assessments range from neutral or mildly negative to enthusiastic. Both critical and enthusiastic assessments usually lack in-depth analysis of poetic, thematic, compositional, and stylistic features of the *Traveling* cycle. This essay is an attempt at a more cogent and motivated assessment of Kazantzakis's cycle of travel notes and his role in the development of this genre. In contrast to the general view in Greek criticism, I argue that the genre of travelogue had developed for an extended period before *Traveling* was published and that Kazantzakis's predecessors and contemporaries had contributed to its development. Among them is Kazantzakis's contemporary Kostas Ouranis whose work has aspects and features to be found in the later work of Kazantzakis as the comparative analysis of the travel notes by both authors demonstrates.

Keywords: Modern Greek literature, travel writings, travelogue, Nikos Kazantzakis, Kostas Ouranis, Ταξιδεύοντας.

Information about the author: Olga B. Bobrova, PhD in Philology, Independent Researcher, Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9824-4518
E-mail: boberdober88@mail.ru

For citation: Bobrova, O.B. "Nikos Kazantzakis' and Kostas Ouranis' Travel Writings within the Context of Modern Greek Travelogues." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 96–115. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-96-115

Никос Казандзакис (1883–1957) — один из самых известных греческих авторов XX столетия, девять раз номинированный на Нобелевскую премию по литературе. Поэт, прозаик, драматург, философ, просветитель, общественный и политический деятель, переводчик, журналист и редактор, Казандзакис снискал славу не только в Греции, но и за рубежом, что само по себе — редкий случай в истории греческой словесности. Это оказалось возможным в первую очередь благодаря многочисленным переводам[1] крупных романов Казандзакиса "Ο Χριστός ξανασταυρώνεται" («Христа распинают вновь»), "Καπετάν Μιχάλης" («Капитан Михалис»), "Τελευταίος πειρασμός" («Последнее искушение Христа»), "Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά" («Невероятные похождения Алексиса Зорбаса», «Я, грек Зорба», «Грек Зорба»)[2]. Немалую роль в популяризации творчества Казандзакиса сыграла и массовая культура, а именно фильмы, снятые по сюжетам его романов [«Тот, кто должен умереть» Ж. Дассена (1957), «Грек Зорба» М. Какоянниса (1964), «Последнее искушение Христа» М. Скорсезе (1988)].

В силу ряда обстоятельств некоторые большие прозаические произведения Казандзакиса были изданы в Греции позднее, чем их иностранный перевод. На родине автор долгое время был известен в первую очередь как

1 По некоторым данным, Н. Казандзакису принадлежит титул самого переводимого греческого автора [см., например: https://www.sansimera.gr/biographies/203 (дата обращения: 11.11.2020)]. Издательский дом "Εκδόσεις Καζαντζάκη", имеющий приоритетные права на публикацию произведений Н. Казандзакиса, сообщает о 580 переводах его работ на разные языки [см.: http://www.kazantzakispublications.org/files/Translations.pdf (дата обращения: 17.11.2020)].

2 Все перечисленные произведения, кроме романа «Капитан Михалис», доступны в переводе на русский язык. В скобках приводятся названия романов в том виде, в каком они выходили в русском переводе.

журналист и автор путевых заметок [7, с. 16], т. е. произведений художественно-публицистических, которые с точки зрения современного литературоведения уступают «благородному» жанру романа, поскольку рассматриваются как проба пера для авторов «второго ряда» или выдающихся писателей в самом начале творческой деятельности [5, с. 281].

Окончательно расставив приоритеты и признав безусловную художественную ценность романов Н. Казандзакиса, современная греческая критика чаще всего рассматривает его путевые заметки как некий второстепенный придаток к другим поэтическим и прозаическим произведениям [13, с. 80]. При этом, однако, некоторые исследователи не устают подчеркивать, что цикл путевых заметок "Ταξιδεύοντας" («Путешествуя»)[3] является «первой достойной книгой путевых заметок в новогреческой литературе» [24, с. 72] и занимает важное место не только в греческой, но и в европейской словесности [15, с. 271; 25, с. 34], что речь идет об «истинно художественных произведениях, в которых искусство слова сочетается с историей, эстетикой, этнографией, мифом и драмой» [25, с. 245]. Эти восторженные оценки, оспаривающие «вторичность» путевых заметок Казандзакиса, тем не менее не всегда подкрепляются сколько-нибудь распространенным анализом художественных, тематических, композиционных и стилистических особенностей цикла "Ταξιδεύοντας" («Путешествуя»). В ряде критических статей, посвященных циклу путевых заметок Н. Казандзакиса, вовсе не рассматривается история травелога в греческой литературе, хотя обращение к ней объяснило бы, за счет чего произведения, входящие в цикл "Ταξιδεύοντας" («Путешествуя»), могут быть отнесены к числу выдающихся образцов этого жанра.

Очевидно, что «первая достойная книга путевых заметок в новогреческой литературе» не могла появиться из ничего и не может в той или иной степени не опираться на предшествующую литературную традицию, греческую и европейскую. Помимо этого, всякое произведение словесности существует в некотором историческом и литературном контексте, без рассмотрения которого любые рассуждения о его художественной ценности выглядят голословными.

3 На данный момент в переводе на русский язык опубликован лишь небольшой фрагмент путевых заметок Н. Казандзакиса (см.: [26]). Далее в тексте статьи во избежание разночтений название цикла и его отдельных книг приводится по-гречески с дословным переводом.

Учитывая вышесказанное, в настоящей работе предполагается кратко рассмотреть историю формирования и развития путевых заметок в новогреческой литературе, а также сопоставить записки Казандзакиса с некоторыми другими произведениями того же жанра, созданными его современниками. Особенно интересны в этом смысле травелоги К. Ураниса, поскольку, по мнению ряда исследователей, именно этому автору, не снискавшему, в отличие от Н. Казандзакиса, мировой известности, удалось сделать путевые заметки полноценным жанром художественной литературы. Думается, что такой подход позволит не только отдать должное незнакомым широкой публике заметкам К. Ураниса, но и более конкретно определить литературно-художественную ценность травелогов Н. Казандзакиса.

Любопытство и интерес к дальним и неизвестным странам присущи человеку на протяжении всей его истории, и в этом смысле первым образцом литературного жанра путешествия в европейской традиции можно считать эпическую поэму Гомера «Одиссея» [10, с. XIII; 17, с. 23]. На том же основании к литературе этого рода нередко относят и такие, казалось бы, несхожие между собой произведения, как «Энеида» Вергилия, труды Страбона по географии, исторический трактат Геродота и сочинения Ксенофонта [11, с. 45].

Появление жанра путешествий в Европе связано в первую очередь с активизацией контактов с иноязычными народами. Записки путешественников в дальние страны начинают систематически печататься с середины XVI в. [1, с. 315]. В дальнейшем их сюжетно-композиционные приемы и особенности содержания активно осваиваются художественной литературой [1, с. 315].

На рубеже XVIII–XIX вв. ориентация на субъективность и связанная с этим «смена парадигмы» в литературе привела к появлению жанра писательского путевого очерка. Тенденция объективного описания реальных событий и автобиографичности дополняется противоположной ей тенденцией субъективно-ориентированного изображения действительности [1, с. 315], которая на протяжении XIX в. постепенно становится преобладающей. По мере приближения к современности в фокусе повествования все чаще оказывается сам рассказчик, а на первый план выходит не объективная реальность, а ее восприятие через призму авторского «я» [8, с. 3].

Драматические события истории XX в. привносят в путевые заметки новые мотивы: путешествие начинает рассматриваться авторами путевых заметок как особая форма эскапизма [1, с. 315]. Новшеством путевых заметок второй половины XX столетия становится окончательное размывание границ реального и ирреального, фактического и выдуманного не только в путевых заметках, но и в других повествовательных жанрах [12, с. 106]. В этот период в литературных путешествиях ярко проявляются модернистские черты: традиционно характерное для этого жанра объективное и почти обезличенное повествование о событиях, хронологически следующих одно за другим, сменяется отрывочным, нередко фрагментарным и сбивчивым автобиографическим рассказом, в центре которого — сам автор и занимающие его психологические и социальные вопросы [8, с. 3–4].

Относительно недавно для обозначения литературы о путешествиях в литературоведении начал использоваться термин «травелог», аналогичный понятиям «путевые заметки», «путевые записки», «путешествие» [2, с. 3]. В настоящее время травелог рассматривается как многоплановый синтетический жанр, находящийся на грани между искусством и наукой, литературой и публицистикой, личным и социальным, объективным и субъективным [5, с. 278]. К числу его характерных (т. е. жанрообразующих) черт следует отнести, во-первых, структурообразующую роль автора в тексте [5, с. 280]. Автор является одновременно и главным героем, и основной движущей силой сюжета; от автора же зависит и степень субъективности повествования: по воле пишущего изображение событий может быть как максимально объективным, так и далеко отстоять от реальности [21, с. 11].

Во-вторых, путешествие обязательно включает в себя элементы других жанров, как художественных, так и небеллетристических [5, с. 281]. Его «литературность» проявляется в субъективности взгляда рассказчика, возможном заимствовании художественных приемов и особенностях стиля, в то время как публицистичность является способом выражения авторской позиции [5, с. 281] и связана с тем, что путешествие может ставить перед собой различные цели, например, информационные, политические, философские, агитационные и т. д. [1, с. 314]. Кроме того, в отличие от художественной литературы, путешествие имеет тесную связь с внелитературной действительностью и нередко является «откликом на запросы аудитории» [5, с. 281].

В греческой литературе развитие жанра путешествий происходило в целом в общеевропейском русле. Самые ранние образцы жанра, написанные на греческом языке, — описания путешествий в византийской агиографии, а также разнообразные хожения и паломничества — во многом опирались на библейские и античные образцы [3, с. 3]. Для образованных греков, живших в Османской империи, а позднее и для подданных независимого греческого государства были доступны многочисленные путешествия, путевые заметки, отчеты и записки, издававшиеся на европейских языках.

По всей видимости, именно под влиянием зарубежных авторов в новогреческой литературе путешествие начинает складываться как самостоятельный жанр. По мнению литературоведа Э. Хурмузиоса, особую роль в его становлении на греческой почве сыграли путевые заметки Стендаля («Рим, Неаполь и Флоренция» (1818), «Прогулки по Риму» (1829), «Записки туриста» (1838)) и «Путешествия по Италии» И. Тэна (1866) [25, с. 244].

О росте популярности жанра путешествия во второй половине XIX в. свидетельствует обилие отчетов, записок и путевых заметок (как переводных, так и оригинальных), выходивших в греческой периодической печати [21, с. 11]. Отметим, что на этот период приходится и формирование национального самосознания в Греции — стране, относительно недавно получившей независимость от Османской империи и остро ощущавшей необходимость в национальной идеологии [4, с. 326]. На фоне поиска собственной национальной идентичности в Греции развиваются историография и этнография, активно изучаются устное народное творчество, обычаи, традиции и диалекты различных областей, а главенствующим жанром в художественной прозе надолго становится бытописательство (ηθογραφία), т. е. «детальное изображение небольшого более или менее современного традиционного сообщества в его естественной среде» [6, с. 107]. Очевидно, что путешествие как способ познания себя и своего народа отвечало чаяниям просвещенной публики, что подтверждается тем, что произведения в жанре путевых заметок создавали в тот период многие выдающиеся авторы, например, Димитриос Викелас, Александрос Ризос-Рангавис, Иоаннис Кондилакис, Георгиос Дросинис, Андреас Каркавицас [21, с. 12].

С постепенным угасанием романтизма (1880-е гг.) и до Первой мировой войны путевые заметки на греческом языке выходят в печати спорадически [24, с. 67]. В период же между Первой и Второй мировой войной

в Греции вновь наблюдается рост читательского интереса к литературе о путешествиях. Связано это в первую очередь с тем, что, несмотря на многочисленные технические достижения XX столетия (например, радио), печать оставалась единственным бесперебойным источником информации об окружающем мире, других странах и народах. Сведения же такого рода в эпоху изменений и глобальных катаклизмов представляли особый интерес [23, с. 12].

Установление модернизма как главенствующего направления в литературе повлекло за собой изменения и в жанре путешествия: на первый план выходит авторское «я», и именно эта вездесущая авторская личность отныне определяет выбор «оптики» для описания действительности [21, с. 12–13]. В результате жанр, при рождении своем бывший, скорее, историей, претендовавшей на полное соответствие действительности, окончательно превращается в литературу (т. е. вымысел, fiction).

Цикл путевых заметок Н. Казандзакиса родился из впечатлений и наблюдений автора, сделанных им в период с 1920 по 1939 г. во время поездок как по Греции, так и за рубеж в статусе специального корреспондента крупных греческих газет [15, с. 272]. Первым длительным путешествием становится поездка в Россию в 1925 г., за ней следуют поездки в Италию (1926), Палестину и Египет (1926). На обратном пути из Палестины Н. Казандзакис совершит краткую поездку на Кипр, а в следующем году — на Синай (1927). В том же 1927 г. Н. Казандзакис вновь отправляется в Советский Союз и остается в этой стране до начала 1929 г. Позднее писатель также совершит поездки в Испанию (1932 и 1933), Японию и Китай (1935), в очередной раз в Испанию, но уже в разгар гражданской войны (1936), на Пелопоннес (1937), в Англию (1939) [20, с. 40]. Путевые заметки, являясь живым и непосредственным откликом на значительные события и политические потрясения, первоначально публикуются в афинской прессе и приносят автору известность [15, с. 272]. В дальнейшем эти материалы, в той или иной степени переработанные и тематически сгруппированные, выйдут в свет в виде серии отдельных книг: “Ταξιδεύοντας. Ισπανία. Ιταλία. Αίγυπτος. Σινά” («Путешествуя. Испания. Италия. Египет. Синай») (1927), “Τι είδα στη Ρωσία” «Что я видел в России» (1928), “Ταξιδεύοντας. Α΄. Ισπανία” («Путешествуя. Часть 1. Испания») (1937), “Ταξιδεύοντας. Β΄. Ιαπωνία-Κίνα” («Путешествуя. Часть 2. Япония — Китай») (1938), “Ταξιδεύοντας. Αγγλία” («Путешествуя. Англия») (1941) [15, с. 272].

Среди греческих исследователей литературы распространено мнение, что именно Н. Казандзакису удалось превратить путевые заметки в полноценную литературную форму [7, с. 17; 21, с. 13]. Как показал приведенный выше краткий обзор формирования и развития травелога в греческой литературе, к моменту публикации первых заметок Н. Казандзакиса этот жанр имел длительную историю и, кроме того, в нем работали не только «авторы второго ряда», но и выдающиеся писатели-прозаики.

Не следует также упускать из виду и того, что для развития жанра травелога многое было сделано и современниками Н. Казандзакиса, среди которых в первую очередь стоит упомянуть о Костасе Уранисе (1890–1953), поэте, критике, переводчике и журналисте, который с 1919 г. (т. е. несколькими годами раньше, чем Н. Казандзакис) начинает систематически публиковать в печати корреспондентские заметки о поездках как по Греции, так и за ее пределами. Позднее сборники тематически сгруппированных путевых заметок К. Ураниса выходили отдельными книгами под общим заголовком “Ταξίδια” («Путешествия») [7, с. 17].

По мнению Ф. Пилариноса, именно К. Ураниса следует считать законодателем жанра путешествия в греческой литературе [22]. Того же мнения придерживается и Я. Кордатос, отмечая, что путевые заметки писали многие авторы и до К. Ураниса, но, в отличие от них, его впечатления и описания можно считать настоящей литературой [18, с. 649].

Рассмотрим, что же делает путевые заметки К. Ураниса «настоящей литературой», а его самого, таким образом, — предтечей Н. Казандзакиса на этом поприще.

С точки зрения формы и внутреннего построения сюжета путевые заметки Ураниса производят впечатление хаотичности, отрывочности и некоторой небрежности [22]. Причины такой организации отчасти следует искать в том, что первоначально каждая из заметок представляла собой самостоятельную, ограниченную по объему единицу текста, предназначенную для публикации в периодической печати. Включенные в сборник, эти материалы претерпели лишь незначительные изменения.

Помимо этой чисто внешней мотивировки, такая «дезорганизация», безусловно, связана и с глубинными мировоззренческими установками автора, для которого на первом месте и в прозе, и в поэзии стояло «непосредственное выражение чувства» [14, с. 378], а не форма этого выражения.

Теми же причинами, по всей видимости, объясняется и то, что описания локаций, пейзажей и людей в прозе К. Ураниса импрессионистичны по своей природе: автор, не отвлекаясь на поверхностное и кажущееся и не увлекаясь описаниями ради описания, которыми изобилуют произведения его предшественников, пытается как будто увидеть описываемое изнутри, проникнуть в суть происходящего, понять скрытые мотивы героев [22].

Показательно в этом смысле, например, такое описание города Митилена (о-в Лесбос):

> Митилена — один из самых многогранных городов, которые я только видел[4]... Она заключает в себе три города: восточный, греческий и европейский, и каждый — со своим особенным характером. «Греческий» город — город банков, контор, учреждений, город торговый и портовый, город кофеен... — город некрасивый. Здание театра здесь больше бы подошло для склада древесины, в городском парке деревьев меньше, чем стульев в кофейнях поблизости... Это город, который только готовится стать городом...
>
> «Европейский» квартал составляют прекрасные виллы, взбирающиеся по склону горы... Повернув голову, ясно видишь малоазиатские пятна домов небольшого городка, который до катастрофы был населен сплошь греками. Как глубока печаль и как сильна мука десятков тысяч беженцев, которые живут сегодня в Митилене, когда они каждый день видят напротив, так близко, землю своих предков и своих могил... И, как будто этой моральной пытки недостаточно, многие из этих несчастных людей влачат здесь жизнь, полную страха и унижений, потому что вопрос с расселением беженцев пока не решен[5] [31, с. 96].

Как видно из приведенного отрывка, описание, не лишенное интереса и выразительности, для К. Ураниса ценно не только и не столько как пейзажная зарисовка. Как в лучших произведениях психологической прозы, оно откликается на внутренние ощущения и чувства героев (в приведен-

4 Здесь и далее цитаты приводятся в переводе автора статьи.

5 Речь идет о событиях так называемой малоазиатской катастрофы (1922). В ходе военной кампании 1920–1921 гг., имевшей целью возвращение Греции территорий Малой Азии, населенных этническими греками, греческая армия потерпела поражение, за которым последовал обмен населением между Турцией и Грецией, погрузивший последнюю в глубочайший гуманитарный и политический кризис [4, с. 514, 516].

ном отрывке это сам автор). Контраст богатых «европейских» кварталов Митилены и временных поселений беженцев драматически подчеркивает трагедию тысяч людей, чьи страдания не исчерпываются изгнанием с земли предков: отделенные от побережья Малой Азии, своего прежнего дома, лишь узкой полоской моря, они еще и вынуждены смотреть, как в этом доме хозяйничает захватчик.

Приведенный отрывок также может рассматриваться в качестве иллюстрации того, как взаимодействует в прозе К. Ураниса «внешнее» и «внутреннее», объективное и субъективное. Рассматривая путешествие как бегство и попытку скрыться от жизни [31, с. 582], К. Уранис всегда выводит на первый план авторское «я». По его собственному признанию, не стоит искать в его прозе ничего, кроме субъективного [31, с. 6]. По этой же причине, по всей видимости, он избегает традиционных местных «красот» и известных памятников, обязательных к посещению для иностранных туристов: гораздо большую ценность для него представляют собственные наблюдения и впечатления, связанные, казалось бы, с ничем не примечательными городскими улицами и пейзажами [22]. В то же время, как видно из приведенной выше цитаты, в отличие от других авторов-модернистов, К. Уранис не обходит молчанием болезненные вопросы и актуальные события эпохи, однако рассматривает их как своеобразный социально-политический фон для своих размышлений.

Преобладающую роль авторского «я», но при этом отсутствие абсолютной сосредоточенности на субъективном следует отнести к безусловным достоинствам путевых заметок Ураниса: помимо личных впечатлений и настроений, К. Уранис не чуждается отвлеченных философских рассуждений (например, о природе творчества или о том, что дает человеку путешествие). Являясь типичным «начитанным туристом» [22], автор также снабжает читателя данными социального, культурного и исторического характера, приводит многочисленные цитаты из греческих и европейских литературных произведений, сообщает о новинках и технических достижениях (например, описывает полеты на аэроплане и гидроплане) и, подмечая мелкие и, казалось бы, несущественные детали, оживляет описания юмористическими зарисовками [22]. Так, например, описываются загородные кафе для отдыхающих:

> Ох уж эти загородные рестораны! Сколько сотен их, сколько тысяч? Вот статистика, которую никто и не думал вести, а между тем это было бы интересно — и заставило бы сделать целую кучу выводов, в том числе и социального характера... В любом случае совершенно точно, что таких ресторанов без счета. На пути их вам встретится больше, чем улиток после дождя, куда бы вы ни подались на автомобиле. Ни на побережье Аттики, ни на берегах Средиземноморья вообще нет такого забытого богом места, где бы не нашелся на вашу беду такой «ресторан»... Всю дорогу до Варкизы вы только и делаете, что встречаете нарисованную на стенах домов рекламу «Бар “Трежоли”, Варкиза». Бар в Варкизе, да еще и «трежоли»! Какой приятный сюрприз, говорите вы себе. Едете туда, сбиваетесь с ног в поисках этого самого бара и в конце концов обнаруживаете, что разрекламированный «бар» — не что иное, как крытая сухими сосновыми ветками крошечная хижина, отчаянно похожая на Ноев ковчег, потому что внутри него в тесноте, да не в обиде живут сам хозяин заведения, его семейство, куры, собака, бессчетное множество мух, несколько пустых жестянок из-под бензина, две бочки, жаровня и прочие обитатели, одушевленные и неодушевленные. Естественно, единственное, что вас ждет в этом «трежоли» — рецина, которую подают то как выдержанное, то как молодое вино и которая от этого не становится менее отвратительной [31, с. 27].

Таким образом, как кажется, с точки зрения читателя «истинной литературой» прозу К. Ураниса делает изящный и легко узнаваемый стиль, увлекательная манера изложения, разнообразие тем и преобладание в тексте «я» повествователя, которое определяет тематику заметок и заставляет автора смотреть на изображаемое через призму собственного субъективного восприятия. Развлекательный характер некоторых зарисовок уравновешивается эпизодами серьезного размышления о «вечных вопросах» или актуальных проблемах эпохи.

Те же черты можно обнаружить и в произведениях Казандзакиса-путешественника. Как и для прозы К. Ураниса, для записок Н. Казандзакиса характерна некоторая обрывочность, хаотичность впечатлений, что, безусловно, отчасти объясняется историей их публикации и особенностями самого жанра, выросшего из дневниковых записей и потому допускающего фрагментарность. В то же время, в отличие от травелогов К. Ураниса,

в заметках Н. Казандзакиса легко прослеживается внутренняя структура, в основе которой лежит либо географический, либо тематический принцип. Например, сборник “Ταξιδεύοντας. Ισπανία” («Путешествуя. Испания») построен в соответствии с первым принципом: каждая глава повествует о том или ином испанском городе, а их последовательность соответствует маршруту перемещения автора по стране. Записки о России (“Ταξιδεύοντας. Ρουσία”, «Путешествуя. Россия»), напротив, в основном сгруппированы тематически, о чем свидетельствуют названия отдельных глав («Русская литература», «Красная армия», «Красное искусство», «Рабочие и крестьяне» и т. д.). Объединение обоих принципов характерно, например, для записок о Великобритании (“Ταξιδεύοντας. Αγγλία”, «Путешествуя. Англия»).

Принципиально различны, однако, мотивы К. Ураниса и Н. Казандзакиса и цели, которые перед собой ставит каждый из авторов. Путешествие, воспринимаемое К. Уранисом как бегство, для Н. Казандзакиса является, напротив, необходимостью, необоримой потребностью, высшей силой, толкающей к поискам и познанию. Сила эта персонифицируется в тексте “Ταξιδεύοντας” в образе Тигрицы-попутчицы:

> Тигрица-попутчица, хоть и ненавидела меня, была со мной во всех моих путешествиях… И когда, нагруженные трофеями, израненные, мы возвращаемся в нашу прохладную тихую келью, Тигрица молча раздирает кожу на моем затылке… обвивается вокруг моего черепа, погружает когти в мой мозг — и мы думаем о том, что видели, и том, что нам предстоит еще увидеть… Боже, что это за счастье — жить, видеть, играть с великой Тигрицей и не бояться! [27, с. 11–12].

То, что для К. Ураниса стало бы поводом для шутки, иронии, воспринимается Казандзакисом совсем иначе — драматически и с пафосом. Любая незначительная деталь рассматривается им как символ, как необходимый элемент круговорота истории. Его путевые заметки пронизаны ощущением «начала конца», поскольку фиксируют многочисленные потрясения и катастрофы первой половины XX в. (Казандзакис впервые оказался в России через несколько лет после революции 1917 г., в Англии — в самом начале Второй мировой, в Испании — в разгар гражданской войны, в Италии — после прихода к власти Муссолини), которые, с точки зрения писателя,

являются предвестниками смены эпох, наступления новой эры в истории человечества.

В этом контексте путешествие рассматривается Н. Казандзакисом как поиск истины, способ приобретения драгоценного опыта — но и как своеобразный долг и ясно выраженная гражданская позиция любого думающего человека:

> От времени, в которое мы живем, зависит так много, что любая ложь или замалчивание правды было бы актом оскорбления [28, с. 9].
>
> Смотреть незамутненным взглядом — не замутненным ни ненавистью, ни любовью — на современность, признавать и достоинства, и подлость, видеть и свет, и тьму, которые здесь, на Земле, составляют любой живой организм, будь то человек или идея, — одним словом, быть свободным значит встать на путь духовного подвижничества [29, с. 7].

Говоря о поиске истины и незамутненности взгляда наблюдателя, Казандзакис как будто провозглашает отказ от диктата субъективизма и возвращается к литературной традиции XVII–XVIII вв., предполагавшей, что и автор путевых заметок, и его читатели верят в полное соответствие описываемого действительности. Этот принцип сформулирован им, в частности, в заметках о России: «Я рассказываю правду такой, какой видел ее своими глазами» [28, с. 9].

Это подтверждается также и обилием сведений социально-политического, культурного, исторического, географического характера, содержащихся в сборниках путевых заметок. Например, рассказывая о положении женщин, национальном вопросе или пенитенциарной системе в России после Октябрьской революции, Н. Казандзакис приводит относящиеся к делу статистические данные, цитаты из прессы, научных и публицистических работ; рассуждения о русской литературе сопровождаются многочисленными отрывками прозаических и поэтических текстов.

Эта мнимая объективность, однако, разрушается самим автором. Как и в прозе К. Ураниса, в записках Н. Казандзакиса очевидно стремление наполнить собственным, «личным» содержанием традиционный для туриста обзор достопримечательностей. Максимально нейтральные описательные или насыщенные информацией фрагменты сменяются эпизодами само-

погружения и самоанализа, мимолетными впечатлениями, отвлеченными рассуждениями. Подобно заметкам К. Ураниса, описания у Н. Казандзакиса часто являются лишь поводом, внешним стимулом для нескончаемого потока образов, ассоциаций и размышлений. Например, описание боя быков в Испании становится для автора поводом для рассуждений о природе божественного, любви и архаических языческих культах Средиземноморья [30, с. 124–132], а прогулка по древней Олимпии превращается в философские поиски места Греции в современной западной цивилизации [27, с. 243].

Несмотря на декларируемую Н. Казандзакисом объективность и якобы полное соответствие действительности, в нарушение всякого правдоподобия он населяет путевые заметки несуществующими персоналиями [19, с. 6–7] или описывает как реальные свои воображаемые встречи с давно умершими людьми (Шекспир, Ницше), что также более походит на акт самопогружения или самогипноза, нежели на описание реальных событий.

Подведем итог сказанному выше. Утверждения греческой критики о том, что путевые заметки Н. Казандзакиса являются первым и лучшим образцом этого жанра, не находят подтверждения, если рассматривать цикл «Ταξιδεύοντας» («Путешествуя») не изолированно, а в более широком контексте. В частности, обнаруживается, что литература о путешествиях на греческом языке имеет длительную историю и к XX в. была представлена достаточно широко, в том числе произведениями таких писателей, как Г. Дросинис, А. Каркавицас и Д. Викелас, которых с трудом можно отнести к числу авторов «второго ряда».

Первенство и главенствующая роль Н. Казандзакиса в развитии жанра путевых заметок в XX в. представляются сомнительными и в том случае, если не принимать во внимание диахронический аспект. В частности, выше рассматривались путевые заметки К. Ураниса, которому на несколько лет раньше, чем Н. Казандзакису, удалось найти баланс между индивидуальным и личным, объективным и субъективным в прозе о путешествиях и при этом сохранить изящную литературную форму.

Сопоставление путевых заметок “Ταξιδεύοντας” («Путешествуя») с записками К. Ураниса показывает, что многие особенности прозаического жанра путешествия, которые современная греческая литературная критика склонна считать находками Н. Казандзакиса и достоинствами его индивидуального стиля, были разработаны до него. Фрагментарность, обрывоч-

ность повествования, сочетание в нем реального и ирреального, насыщенность текста фактами, цитатами и деталями при отсутствии «описаний ради описания», взаимопроникновение субъективного и объективного при организующей роли «я» автора-рассказчика, узнаваемый авторский стиль — все эти черты обнаруживаются и в записках К. Ураниса.

Признание этого факта нисколько не умаляет художественных достоинств путевых заметок Н. Казандзакиса, а позволяет более корректно оценить их и существенно обогащает современные представления о развитии жанра путешествия в новогреческой литературе.

Список литературы

Исследования

1 Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. 751 с.

2 *Майга А.А.* Африка во французских и русских травелогах (А. Жид и Н. Гумилев): автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2016. 21 с.

3 *Мантова Ю.Б.* Путешествия в византийской агиографии XI–XII вв.: особенности художественного воплощения: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2016. 17 с.

4 *Петрунина О.Е.* Греческая нация и государство в XVIII–XX вв. М.: КДУ, 2016. 744 с.

5 *Шачкова В.А.* «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник ННГУ. 2008. № 3. С. 277–281.

6 *Beaton R.* Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη, 1996. 457 p.

7 *Bien P.* Kazantzakis. Politics of the Spirit. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2007. Vol. 2. 640 p.

8 *Blanton C.* Travel Writing: The Self and the World. New York; London: Routledge, 2002. 148 p.

9 *Dimadis K.D.* Las cronikas periodisticas de Nikos Kazantzakis sobre la Guerra civil espanola y su obra Vaiando. Espana // Olga Omatos (ed.). Tras las huellas de Kazantzakis. Granada: Athos — Pergamos, 1999. P. 105–117.

10 *Gonzales-Vaquerizo H.* Ζωή, όνειρο και θάνατος στην Ισπανία // Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας: Ισπανία. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2016. P. XIII–XLIV.

11 *Huenen R.* Le récit de voyage : l'entrée en littérature. Études littéraires. 1987. 20 (1). P. 45–61.

12 *Hutcheon L.* A poetics of postmodernism: History, Theory, Fiction. London, New York: Routledge, 2002. 284 p.

13 *Teleioni E.* Nikos Kazantzakis' Travel Writings on England // Rosetta Journal. 2013. 12.5. P. 79–83.

14 *Vitti M.* Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα: Οδυσσέας, 2003. 604 σ.

15 Δημάδης Κ. Τέχνη και εξουσία. Παρατηρήσεις σε τέσσερα ταξιδιωτικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη // Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015. Σ. 271–295.

16 Δημαράς Κ. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα: Γνώση, 2000. 946 σ.

17 Διβάνη Λ. Ο Καζαντζάκης στο δρόμο // Νίκος Καζαντζάκης : Δημοσιογράφος και Ανταποκριτής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Ε.Σ.Η.Ε.Α., 2019. Σ. 23–32.

18 Κορδάτος Γ. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από το 1453 ως το 1961. Τόμος 1. Αθήνα: Επικαιρότητα, 1983. 544 σ.

19 Μαθιουδάκης Ν. Ένα ενθουσιώδες ταξίδι στη Ρουσία // Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας. Ρουσία. Αθήνα: Εκδόσεις Έθνος, 2013. Σ. 5–20.

20 Μαθιουδάκης Ν. Ο Νίκος Καζαντζάκης: δημοσιογράφος και ανταποκριτής, ταξιδευτής και ταξιδογράφος // Νίκος Καζαντζάκης : Δημοσιογράφος και Ανταποκριτής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Ε.Σ.Η.Ε.Α., 2019. Σ. 33–51.

21 Μπασκόζος Γ. Δημοσιογράφοι, λογοτέχνες και ταξίδια // Νίκος Καζαντζάκης : Δημοσιογράφος και Ανταποκριτής. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Ε.Σ.Η.Ε.Α., 2019. Σ. 11–19.

22 Πυλαρινός Θ. Σκέψεις και προβληματισμοί του ταξιδευτή Κώστα Ουράνη // Κηρήθρες. URL: http://kirithres.blogspot.com/2015/06/blog-post_12.html (дата обращения: 02.12.2020).

23 Σαραντάκος Ν. Εισαγωγή // Βάρναλης Κ. Τι είδα εις την Ρωσσίαν των Σοβιέτ. Αθήνα: Αρχείο, 2014. Σ. 11–25.

24 Σαχίνης Α. Η σύγχρονη πεζογραφία μας. Αθήνα: Εστία, 1983. 224 σ.

25 Χουρμούζιος Αιμ. Νίκος Καζαντζάκης. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1977. 259 σ.

Источники

26 *Казандзакис Н.* Из путешествий (из книги «Пелопоннес») // Падающий зиккурат. Альманах. СПб.: Инапресс, 1995. С. 5–15.

27 Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας. Ιταλία — Αίγυπτος. Σινά — Ιερουσαλήμ. Κύπρος — Ο Μοριάς. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2011. 332 σ.

28 Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας. Ρουσία. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009. 278 σ.

29 Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας. Αγγλία. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009. 284 σ.

30 Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας. Ισπανία. Αθήνα: Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2009. 228 σ.

31 Ουράνης Κ. Ταξίδια στην Ελλάδα. Αθήνα: Εστία, 2008. 430 σ.

References

1 *Literaturnyi entsiklopedicheskii slovar'* [*Encyclopaedical Dictionary of Literary Terms*]. Moscow, Sovetskaia entsiklopediia Publ., 1987. 751 p. (In Russ.)

2 Maiga, A.A. *Afrika vo frantsuzskikh i russkikh travelogakh (A. Zhid i N. Gumilev* [*Africa in French and Russian Travel Writings (A. Gide and N. Gumilev): PhD Thesis, Summary*]. St. Petersburg, 2016. 21 p. (In Russ.)

3 Mantova, Iu.B. *Puteshestviia v vizantiiskoi agiografii XI–XII vv.: osobennosti khudozhestvennogo voploshcheniia* [*Travelings in Byzantine Hagiography of the 11th–12th Centuries: Peculiarities of Literary Implementation: PhD Thesis, Summary*]. Moscow, 2016. 17 p. (In Russ.)

4 Petrunina, O.E. *Grecheskaia natsiia i gosudarstvo v XVIII–XX vv.* [*Greek Nation and the State in the 18th–20th Centuries*]. Moscow, KDU Publ., 2016. 744 p. (In Russ.)

5 Shachkova, V.A. "'Puteshestvie' kak zhanr khudozhestvennoi literatury: voprosy teorii" ["'Traveling' as a Literary Genre: Theoretic Issues"]. *Vestnik NNGU*, no. 3, 2008, pp. 277–281. (In Russ.)

6 Beaton, Roderick. Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Αθήνα, Εκδόσεις Νεφέλη, 1996. 457 p. (In Greek)

7 Bien, Peter. *Kazantzakis. Politics of the Spirit. Vol. 2.* Princeton, Oxford, Princeton University Press, 2007. 640 p. (In English)

8 Blanton, Casey. *Travel Writing: The Self and the World.* New York, London, Routledge, 2002. 148 p. (In English)

9 Dimadis, Konstantinos. "Las cronikas periodisticas de Nikos Kazantzakis sobre la Guerra civil espanola y su obra Vaiando. Espana". Omatos, Olga, editor. *Tras las huellas de Kazantzakis.* Granada, Athos — Pergamos, 1999, pp. 105–117. (In Spanish)

10 Gonzales-Vaquerizo, Helena. "Ζωή, όνειρο και θάνατος στην Ισπανία." Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας: Ισπανία. Αθήνα, Εκδόσεις Καζαντζάκη, 2016, pp. XIII–XLIV. (In Greek)

11 Huenen, Roland de. "Le récit de voyage: l'entrée en littérature." *Études littéraires*, no. 20 (1), 1987, pp. 45–61. (In French)

12 Hutcheon, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction.* London, New York, Routledge, 2002. 284 p. (In English)

13 Teleioni, Eleftheria. "Nikos Kazantzakis' Travel Writings on England." *Rosetta Journal*, no. 12.5, 2013, pp. 79–83. (In English)

14 Vitti, Mario. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα, Οδυσσέας, 2003. 604 σ. (In Greek)

15 Δημάδης, Κωνσταντίνος. "Τέχνη και εξουσία. Παρατηρήσεις σε τέσσερα ταξιδιωτικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη." Εισαγωγή στο έργο του Καζαντζάκη. Επιλογή κριτικών κειμένων. Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 2015, σσ. 271–295. (In Greek)

16 Δημαράς, Κωνσταντίνος. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Αθήνα, Γνώση, 2000. 946 σ. (In Greek)

17 Διβάνη, Λένα. "Ο Καζαντζάκης στο δρόμο". Νίκος Καζαντζάκης: Δημοσιογράφος και Ανταποκριτής. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Ε.Σ.Η.Ε.Α., 2019, σσ. 23–32. (In Greek)

18 Κορδάτος, Γιάνης. Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Από το 1453 ως το 1961. Τόμος 1. Αθήνα, Επικαιρότητα, 1983. 544 σ. (In Greek)

19 Μαθιουδάκης, Νίκος. Ένα ενθουσιώδες ταξίδι στη Ρουσία. Καζαντζάκης Ν. Ταξιδεύοντας. Ρουσία. Αθήνα, Εκδόσεις Έθνος, 2013, σσ. 5–20. (In Greek)

20 Μαθιουδάκης, Νίκος. "Ο Νίκος Καζαντζάκης: δημοσιογράφος και ανταποκριτής, ταξιδευτής και ταξιδογράφος." Νίκος Καζαντζάκης: Δημοσιογράφος και Ανταποκριτής. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Ε.Σ.Η.Ε.Α., 2019, σσ. 33–51. (In Greek)

21 Μπασκόζος, Γιάννης. "Δημοσιογράφοι, λογοτέχνες και ταξίδια". Νίκος Καζαντζάκης: Δημοσιογράφος και Ανταποκριτής. Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Ε.Σ.Η.Ε.Α. Publ., 2019, σσ. 11–19. (In Greek)

22 Πυλαρινός, Θεοδόσης. "Σκέψεις και προβληματισμοί του ταξιδευτή Κώστα Ουράνη." Κηρήθρες. Available at: http://kirithres.blogspot.com/2015/06/blog-post_12.html (Accessed 02 December 2020). (In Greek)

23 Σαραντάκος, Νίκος. Εισαγωγή. Βάρναλης Κ. Τι είδα εις την Ρωσσίαν των Σοβιέτ. Αθήνα, Αρχείο, 2014, σσ. 11–25. (In Greek)

24 Σαχίνης, Απόστολος. Η σύγχρονη πεζογραφία μας. Αθήνα, Εστία Publ., 1983. 224 σ. (In Greek)

25 Χουρμούζιος, Αιμίλιος. Νίκος Καζαντζάκης. Αθήνα, Οι Εκδόσεις των Φίλων, 1977. 259 σ. (In Greek)

Научная статья /
Research Article

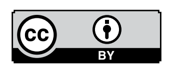
УДК 821.112.2.0+821.161.1.0
ББК 83.3(4Гем)+ 83.3(2Рос=Рус)

РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО А.М. ГОРЬКОГО В ГЕРМАНИИ (ПЕРЕВОДЫ, ПУБЛИКАЦИИ, ИНТЕРПРЕТАЦИИ)

© 2021 г. Т.В. Кудрявцева
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 07 марта 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 12 мая 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-116-133

Работа выполнена в Институте мировой литературы имени А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 21-18-00131)

Аннотация: В рамках сравнительного, историко-контекстуального и рецептивного анализа рассмотрены особенности рецепции раннего творчества А.М. Горького в Германии 1900–1910 гг. В контексте проблематики и способов ее художественного воплощения в произведениях русского писателя, а также с учетом специфики литературного процесса в Германии тех лет делается попытка вскрыть причины стремительного вхождения А.М. Горького в немецкоязычное культурное пространство. Анализ проводится на основе учета эдиционной практики, политической и художественно-эстетической направленности печатных органов и издательств. На отдельных примерах отмечается воздействие творчества А.М. Горького на художественную практику немецких писателей (Р. Хух, Г. Гауптман, Ф. Вольф, и др.). Прослеживаются типичные случаи обращения к творчеству А.М. Горького писателей, переводчиков, литературных критиков и исследователей того времени.
Ключевые слова: А.М. Горький, немецкая литература рубежа XIX–XX вв., рецепция, переводы, натурализм, реализм, неоромантизм, символизм, экспрессионизм.
Информация об авторе: Тамара Викторовна Кудрявцева — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8279-8639
E-mail: muchina@yandex.ru
Для цитирования: *Кудрявцева Т.В.* Раннее творчество А.М. Горького в Германии (переводы, публикации, интерпретации) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 116–133. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-116-133



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

EARLY WORKS OF A.M. GORKY: TRANSLATIONS, PUBLICATIONS, INTERPRETATIONS

© 2021. Tamara V. Kudryavtseva
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: March 07, 2021
Approved after reviewing: May 12, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Acknowledgements: The research was carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of Russian Science Foundation (RSF, the project № 21-18-00131).

Abstract: Within the framework of comparative, contextual, and receptive analysis, this article examines the specificity of the early Gorky's German reception (1900–1910). The article is an attempt to explain Gorky's rapid entry into the Germanophone cultural space taking into consideration the problematics of Gorky's early work and its specific implementation on the one hand and the specificity of the literary process in Germany in these years on the other. The article also takes into account editorial policies and practices as well as the overall political and literary orientation of the press and publishers. Some examples show the impact of Gorky's work on the literary practice of German writers (R. Huch, G. Hauptmann, F. Wolf, etc.). The article reveals typical patterns of reception when German writers, translators, literary critics and, researchers of that time turn to Gorky's work.

Keywords: A.M. Gorky, German literature of the turn of the 19th–20th centuries, reception, translation, naturalism, realism, neo-Romanticism, symbolism.

Information about the author: Tamara V. Kudryavtseva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8279-8639

E-mail: muchina@yandex.ru

For citation: Kudryavtseva, T.V. "Early Works of A.M. Gorky: Translations, Publications, Interpretations." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 116–133. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-116-133

Русская литература конца XIX в. уверенно продолжала свое триумфальное шествие с именами И. Тургенева, Л. Толстого, Ф. Достоевского, когда к этой триаде в конце 1890-х гг. вдруг неожиданно присоединился еще совсем неизвестный Максим Горький. Как отмечал в свое время славист и переводчик Фриц Мирау (1934–2018), творчество и внелитературная деятельность русского писателя начиная с рубежа XIX–XX вв., стала предметом пристального внимания со стороны немецкого общества (см. подробнее: [17, с. 818]).

Первые публикации М. Горького на немецком языке датируются 1900 г. В берлинском журнале «Социалистический ежемесячник» („Socialistische Monatshefte“) выходит рассказ М. Горького «Двадцать шесть и одна» („Sechsundzwanzig und eine“) — без указания имени переводчика. В берлинском издательстве «Шрайтер» („Schreitersche Verlagsbuchhandlung“) в переводе К. Бергер увидели свет «Каин и Артем», «Емельян Пиляй» и «Бывшие люди» („Ehemalige Leute“). В переводе С. Гольденринг в берлинском издательстве «Нойфельд и Гениус» („Neufeld & Henius“) в составе сборника рассказов «Бродяга» („Der Vagabund“) вышли «Как странники по большой дороге...», «Мальва», «Дело с застежками» и др., а в издательстве «Хуго Штайниц» („Hugo Steinitz“) — «Проходимец и другие истории» („Der Hallunke und andere Geschichten“) в переводе Н. Сыркина. В издательстве «Генрих Минден» (Дрезден-Лейпциг) в авторизированном переводе С. Гольденринг вышел сборник избранных рассказов М. Горького под названием «История одного преступления» („Die Geschichte eines Verbrechens“).

Следующий, 1901, можно по праву назвать годом начала триумфального шествия ранних произведений М. Горького в Германии. Среди журнальных публикаций — рассказы «Однажды осенью» („Einmal zur

Herbsteszeit“) в переводе Е. Клиорин (орган Социал-демократической партии Германии журнал «Новое время» / „Die Neue Zeit“), «Болесь» („Boles“) в переводе Т. Фрёберга, «О беспокойной книге» („Ein aufregendes Buch“) в переводе В. Генкеля («Югенд» / „Jugend“ — юность, молодость — известный журнал направления югендстиль = стиль модерн), «Весенние мелодии» („Frühlingsmelodieen“) — журнал «Социалистический ежемесячник» (без указания имени переводчика).

В 1901 г. произведения М. Горького в разных переводах регулярно печатаются одновременно в нескольких издательствах. В одном из главных издательств модернизма и авангарда, берлинском «Бруно и Пауль Кассирер» („Bruno und Paul Cassirer“) вышли семь книг тиражом 1000 экземпляров каждая под общим серийным названием «Избранные рассказы Горького». В серию вошли «Супруги Орловы», «Как странники по большой дороге...», «На плотах», «Бывшие люди», «Тоска», «Дед Архип и Лёнька» и др. (состав серии см.: [19, с. 136]). В том же году издательство печатает второй тираж в 2000 и 3000 экземпляров. Рекламный текст издательства предлагает читателю познакомиться с автором, который менее чем за два года занял в русской литературе первое место рядом с патриархом Толстым (см.: [18, с. 195]). Переводы для этих изданий выполнил известный переводчик Август Шольц, который познакомился с М. Горьким во время путешествия по России. Он стал одним из первых, чьи переводы были авторизованы писателем.

В 1901 г. в «Издательстве современных устремлений в литературе, социологии и теософии» („Verlag für moderne Bestrebungen in Literatur, Sozialwissenschaft und Theosophie“) Ойгена Дидерикса, получившем известность как издательство «Ойген Дидерикс» („Eugen Diderichs“), в авторизованном переводе М. Феофанова увидели свет два сборника рассказов — «Однажды осенью» („Einst im Herbst“) и «В степи» („In der Steppe“). Примечательно, что основанное в 1896 г. во Флоренции, а в 1904 г. переведенное в Йену издательство Дидерикса слыло центром публикации неоромантических произведений. Издатель понимал под неоромантикой «универсальность мировосприятия» [29, с. 25], отвечавшую общему обновленческому духу, царившему в немецкой культуре того времени.

В 1901 г. в одном из старейших немецкоязычных издательских домов „Deutsche Verlags-Anstalt (DVA)“ — «ДВА» в переводе К. Браунер вышел ро-

ман «Фома Гордеев» и рассказы «Мальва» и «Коновалов». В дрезденском издательстве «Генрих Минден» в переводе Л.М. Вигандта выходит рассказ «Варенька Олесова». В лейпцигском издательстве «Рихард Вёпке» в переводе П. Яковлева увидели свет «Читатель» („Ein sonderbarer Leser“), «О черте» („Wanderungen eines Teufels“) и «Индивидуалист» („Ein Individualist“), а в переводе К. Бергер — «Челкаш», «Болесь», «Песня о Соколе», «Скуки ради» („Das Opfer der Langweile“), «Тюрьма» („Das Gefängnis“*),* «Васька Красный» („Der rote Waska“). «Челкаш», «Болесь» и «Песня о Соколе» выходят в переводе К. Бергер и П. Яковлева также в издательстве «Шрайтер». Сборник рассказов под названием «Двадцать шесть и одна» в переводе Л.М. Вигандта выпускает берлинское издательство «Экштайн» („Eckstein“).

1902 г. оказался не менее «урожайным». В иллюстрированном литературно-художественном журнале для семейного чтения «Ежемесячник Вестермана» („Westermanns Monatshefte“) вышел рассказ «Дело с застежками» („Die Geschichte mit den silbernen Buchklammern“) в переводе Г. Штюмке, в журнале «Югенд» — «Емельян Пиляй», «Зазубрина» („Sasubrina“) и «Ротмистр Кувалда» в переводе Т. Фрёберга, «Легенда о Данко» (в переводе Й. фон Иммендорфа), «О писателе, который зазнался» („Vom Schriftsteller, der übermüthig geworden“) в переводе Э. Хиршфедьд. В рассчитанном на еврейского читателя иллюстрированном журнале «Восток и Запад» была опубликована «Буря» („Sturm“), без указания переводчика. В серии для рабочих «В часы досуга» („In freien Stunden“), выходившей в издательстве центрального печатного социал-демократического органа, газеты «Вперед» („Vorwärts“), вышел сборник рассказов под названием «В тисках демонов» („Im Banne der Dämonen“), без указания имени переводчика.

В 1902 г. в издательстве «Ойген Дидерикс» вышли роман «Трое» („Die Drei“) и серия сборников рассказов («Бывшие люди» / „Gewesene Leute“, «Тоска» / „Im Gram“, «Весенние мелодии» / „Frühlingsstimmen“) в переводе М. Феофанова. В издательстве «Бруно Кассирер» в переводе А. Шольца увидели свет «Трое» („Drei Menschen“) и «Мещане» („Die Kleinbürger“).

В серии «Современная библиотека Экштайна» в переводе Л.М. Вигандта вышел сборник рассказов под названием «Двадцать шесть и одна», в издательстве «Штайниц» в переводе Л. Файль — «Бывшие люди», а в переводе Й. Айсинмана — сборник рассказов под названием «Каин и Артем».

В издательстве «Б. Кассирер» увидели свет «Бывшие люди» в двух частях в переводе А. Шольца.

В 1903 г. в журнале «Югенд» вышел рассказ под названием «Герой» („Der Held“, переводчик — B.v.B, фамилию установить не удалось), в сатирическом социал-демократическом журнале «Дер варе Якоб» („Der wahre Jacob“ / «Настоящий Якоб») — «Перед лицом жизни» („Vor dem Angesicht des Lebens“), без указания имени переводчика, в «Ежемесячнике Вестермана» — «На дне» („Nachtasyl“), без указания имени переводчика. В том же году в переводе А. Шольца «На дне» опубликовало близкое к социал-демократическим кругам и лично А. Парвусу мюнхенское издательство «Й. Мархлевский».

В переводе С. Гольденринг берлинское издательство «Нойфельд и Хенинс» („Neufeld und Henins“) опубликовало «Бывшие люди» („Gesunkene Leute“), в берлинском издательстве «Гнаденфельд» („Gnadenfeld“) в переводе П. Яковлева и К. Бергер вышли «Челкаш» и «Песня о соколе» („Lied vom Falken“), а в издательстве «Хуго Штайниц» — сборник рассказов под названием «Босяк» („Der Barfüssler“), в переводе Э. Хольма. В Галле (издательство «Отто Хендль» / „Otto Hendl“) выходит книга «Мой спутник и другие новеллы» („Mein Reisegefährte und andere Novellen“) с предисловием и в переводе Т. Кроцека. Книгу под названием «Цыгане и другие истории» („Zigeuner und andere Geschichten“) в переводе К. Хольма публикует известное мюнхенское издательство, специализировавшееся на выпуске постнатуралистической литературы, «Альберт Ланген» („Albert Langen“).

В 1904 г., помимо многочисленных переизданий уже упомянутых произведений, под редакцией А. Шольца и в его переводе в штутгартском издательстве «Грайнер и Пфайфер» („Greiner und Pfeiffer“) выходят избранные произведения М. Горького.

В 1905 г. журнал «Югенд» знакомит читателей с рассказами «Вода и ее значение в природе и жизни человека» („Das Wasser und seine Bedeutung in der Natur und im Leben der Menschen“) в переводе Г. Харфа, и «Ребенок» („Ein Kind“) в переводе Ф. Гларнер. В том же году в берлинском издательстве «Глобус» выходит Собрание сочинений М. Горького в двух томах. Помимо ранее упомянутых в этом издании — «Дружки», «Товарищи», «Хан и его сын» и др.

В целом в 1900–1905 гг. в Германии вышло более 100 книжных публикаций писателя (см.: [10, с. 331–337; 16; 17]) в общей сложности в более двадцати издательствах (от нейтральных до левых и консервативных), а число переводчиков (среди них такие известные, как А. Шольц и К. Хольм) превышало цифру 10.

Одновременно на произведения М. Горького появляются отклики и рецензии в периодической печати, выходят первые очерки жизни и творчества русского писателя. Если верить известному горьковеду из ГДР Х. Фогту (см.: [23, с. 590]), в журнале «Литературное эхо» („Das literarische Echo“) в начале 1899 г. Алексис фон Энгельгардт известил немецкую читающую публику о появлении в русской литературе многообещающего молодого таланта, сравнимого с А. Чеховым. В 1901 г. в журнале «Социалистический ежемесячник» была опубликована статья Евгении Март, в которой разъяснялись причины неожиданного взлета неизвестного молодого писателя в самой России (см.: [36, с. 731–736]). По сути, автор предваряла начало такого же стремительного и успешного вхождения М. Горького в немецкоязычное культурное пространство. В 1902 г. вышел обзор произведений М. Горького в главном теоретическом органе СДПГ «Новое время» (автор — Е. Креовский) (см.: [32, с. 185–187]). В берлинском издательстве «Марквард» выходит книга историка культуры Ганса Оствальда «Максим Горький. Литература» (см.: [39]), а в 1905 г. в штутгартском издательстве «Штрекер и Шрёдер» — биография писателя «Максим Горький. Портрет жизни и творчества», написанная австрийским писателем Гансом Лебертом (см.: [33]). Г. Оствальд констатирует «стремительный успех» русского писателя в первых строках своей книги: «В последние годы в русской литературе к старым известным голосам добавилось новое, достойное внимания звучание. Своей свежестью оно заполнило все. Голос писателя, зазвучавший по-новому во весь голос из глубин души был услышан. Его чествовали, его обожали, ему поклонялись. Его произведениями зачитывались» [39, с. 5].

Нельзя не отметить и того факта, что критики и рецензенты тех лет (в частности, Отто Ханзер) отдавая должное Горькому — «мастеру короткого рассказа» (short story) [23, с. 594], — ставили его произведения в один ряд с вершинными мировыми достижениями жанра, с такими его создателями, как Теодор Шторм, Марк Твен и др. (см. подробнее: [23, с. 595]).

Популярность произведений молодого русского писателя настолько затмила его немецких собратьев по перу, что и издатели, и критики получили негласное распоряжение воспрепятствовать распространению произведений М. Горького в Германии, дабы не создавать конкуренцию собственным авторам. Возникает закономерный вопрос, почему так велик оказался интерес к произведениям молодого русского писателя.

Известно, что более популярными в чужом культурном пространстве в основном оказываются произведения, освещающие темы, так или иначе актуальные и для иноязычного читателя. Рубеж XIX–XX вв. в Германии характеризовался необыкновенным разнообразием художественно-эстетических тенденций. Сосуществование родственных и противоборствующих литературных течений (реализм, натурализм, импрессионизм, неоромантизм, символизм, югендстиль, областническая литература, неоклассицизм, экспрессионизм и др.) вызвало к жизни явление, получившее название «стилевой плюрализм» [9, с. 83] или «конкуренция стилей» [20, с. 231].

Пожалуй, не найдется ни одного сколько-нибудь крупного немецкого писателя того времени, кто не знал бы произведений М. Горького, более того, не обращался к ним так или иначе в собственном творчестве. Уже в юности сильное влияние М. Горького испытал будущий пролетарский писатель Фридрих Вольф, который однажды напишет, что в творчестве русского писателя «он находил подтверждение правильности своего взгляда на жизнь» [8, с. 689]. Но еще гимназистом Вольф увлекался ранними рассказами М. Горького «Челкаш», «Старуха Изергиль», «Мальва», в которых его привлекала «судьба героев, пафос слияния человека и природы» [8, с. 689]. Следуя примеру Горького, Вольф тоже решил «побродяжничать», бросил дом и устроился матросом на судно (см.: [24, с. 350]).

Современный исследователь российско-немецких литературных связей Юрген Леман справедливо отмечает, что «рост интереса к русской литературе в 1880-е гг. совпал с зарождением немецкого натурализма» [5, с. 105], когда после периода застоя в немецкой литературе его представители обратились к злободневной современной проблематике (см.: [4, с. 56–76]).

Середина 1880-х — начало 1890-х гг. в Германии — время расцвета обличительной литературы социально-критического содержания, ее радикального разрыва с традицией и обращения «новых революционеров» в лице натуралистов к актуальным проблемам современности. Любопытна

также мысль философа и литературного критика того времени Лео Берга о русском натурализме как об «особенно мощном, настоящем, потрясающем своим мастерством психологизации реализме, который намного превосходит натуралистические сочинения западных европейцев, немцев и скандинавов» [27; цит. по: 14, с. 81. Ср. также: 12, с. XII–XXV].

Однако, как отмечал в своей статье о Горьком переводчик славянских литератур Георг Адам, причина стремительной популярности писателя в Германии и других европейских странах была не только в том, что в литературу ворвался новый молодой талант, сравнимый с «патриархами» (Ф. Достоевским и Л. Толстым), с темами и персонажами, уже известными немецкому читателю по произведениям других русских писателей (см.: [25, с. 239–242. Ср также: 40, с. 136–141]). Как пишет современный исследователь З. Хёферт, необыкновенная популярность молодого русского писателя отчасти объяснялась новизной ракурса, выбранного им для изображения современной жизни. Протестно-критический дух произведений М. Горького в пропитанной шопенгауэровским пессимизмом атмосфере тогдашней Германии не мог не привлечь к себе внимания (см.: [12, с. XXII]).

Интерес к произведениям М. Горького был, несомненно, вызван прежде всего обращением писателя к людям «из низов», больше других страдавших под гнетом подавления индивидуальной свободы, что позволяло обнажить непрочность общественных устоев и привлекало прежде всего революционно настроенного молодого читателя (см.: [12, с. XXII]). Революционность подхода М. Горького в его обращении к борьбе верхов и низов отмечает и теоретик немецкого натурализма Лео Берг (см.: [28, с. 46–52]). Однако не менее важен оказывается способ обрисовки глубинной сути характеров героев «из низов», о чем пишет врач по профессии Г. Адам (см.: [25, с. 239–242]). Подобно русским классикам и в отличие от типичных образов немецких натуралистов, М. Горький не просто показывает людей, страдающих под гнетом внешних обстоятельств, его герои испытывают душевные муки, угрызения совести, и последнее обусловлено не столько социальными факторами, сколько личностными характеристиками, нередко — различными видами психопатических состояний (см.: [25, с. 240]). Нельзя игнорировать и тот факт, что рубеж веков — время активной рецепции идей Фрейда и повышенного интереса к психоаналитическим практикам. Персонажи Горького, по Адаму, «бродяги по рождению» [25, с. 240], не способные

вписаться в рамки регламентированного общественного порядка, как нельзя лучше отвечают на запросы времени, чутко реагирующего на «отклонения от нормы» [25, с. 240]. И, что важно, М. Горький не просто наблюдает с жалостью и состраданием, руководствуясь принципами человеколюбия, за населяющими его произведения «странными» персонажами, он, как пишет Берг, пытается проникнуть во внутренний мир своих героев, понять глубинные побуждения, рожденные природой их индивидуальной психики, находит в их мыслях, чувствах и поступках близкие самому писателю черты сопрягаемой с анархической свободой личности «философии жизни». И эта особость в глазах писателя и есть та «мощь и величие, которые возвышают изображаемых им людей над лишенной этих качеств “глупой массой”» [25, с. 240], представителям которой в произведениях молодого Горького, по словам Берга, отводится далеко не роль людей, достойных подражания, уважения или восхищения. Не случайно исследователь проводит прямую аналогию с оппозицией Ницше «сверхлюди» и «стадные люди», для которых и свойственен «болезненный, античеловеческий индивидуализм» [25, с. 240]. Заслугу Горького Адам видит в том, что его герои ощущают свою «патологическую сущность» [25, с. 240] и описывают ее с помощью автора, выступающего порой в роли профессионального психиатра.

Начинавший как натуралист, один из главных представителей немецкого литературного импрессионизма Йоханнес Шлаф, в произведениях которого нашли заметное преломление также черты неоромантизма, символизма и югендстиля, опубликовал в ежедневной пражской газете «Прагер тагблатт» рецензию на вышедшее в 1901 г. собрание рассказов М. Горького в переводе Шольца. Сравнивая Горького с Чеховым, Шлаф явно симпатизирует первому, угадывая в его персонажах «героя и нового человека будущего, прокладывающего к нему дорогу в духовной борьбе одиночки» [41; цит. по: 23, с. 597], и видя в нем продолжателя традиций Ф. Достоевского и Ф. Ницше.

Отдельного внимания заслуживает оценка М. Горького, прозвучавшая в 1902 г. из уст известного идеолога «крови-и-почвы» Адольфа Бартельса. По Бартельсу, источником творческой энергии для М. Горького служит негативный опыт «пресыщения культурой» [26, с. 331]. Так называемая сверхкультура вызывает у писателя «чувство отвращения», и это находит воплощение в образах его «босяков». А в самом писателе «дремлет» ниц-

шеанская воля к «высшему развитию» [26, с. 332] (словно в продолжение приобретающей в наше время все большую актуальность линии противостояния Шиллера и Достоевского доктринам «великого инквизиторства» и «счастливого дитяти». — *Т.К.*).

Справедливости ради следует отметить, что не все разделяли общее восхищение новым «открытием» в русской литературе. Так, Нина Хофман в своем очерке «Максим Горький» (1899), не отрицая художественных достоинств произведений Горького, не поняла «гуманистической направленности» [31; цит. по: 36, с. 125] творчества молодого русского писателя, увидев в его произведениях лишь «грязь», «зло» и «ненависть» в противоположность «любви» того же Л. Толстого [3; цит. по: 36, с. 126].

Трудно было бы заподозрить в любви к писателю-модернисту, каким предстает по большому счету ранний Горький, и одного из идеологов националистической фёлькиш-литературы Фридриха Линхарда, который, в частности, в своем «Тюрингском дневнике» критикует современную литературу натурализма, причисляя к ней «На дне» М. Горького (см.: [34, с. 59–61; 15, с. 337]).

Некоторая снисходительность в оценке молодого русского писателя прочитывается у либерального критика Артура Элоэссера, следующего в фарватере традиционных представлений об особости, инаковости русского народа, у которого, как полагает Элоэссер, в отличие от европейцев любовь к отчеству и ближнему сопряжена не с чувствами гордости и солидарности, но с жалостью и состраданием (см.: [30; 23, с. 597]).

Своеобразным casus belli по отношению к общему хору благожелательных откликов на произведения М. Горького можно считать крайне негативную реакцию писателя-почвенника Германа Лёнса на успех чужеземца. Его главный упрек состоит в том, что русского писателя читают едва ли не больше, чем «всех современных немецких писателей вместе взятых». Поэтому М. Горький подлежит «выдворению» из германского культурного пространства. Главный аргумент подобного вердикта состоит в том, что М. Горький чужд немецкому читателю по духу, темы его произведений далеки от реальной немецкой жизни, а оценить их художественные достоинства невозможно, поскольку читатель знакомится с текстом по переводам [35; 23, с. 615–617].

Тем более любопытно наблюдение современника Горького, мюнхенского слависта и социолога из России Георга Полонского, который отмечает в произведениях М. Горького неоромантические черты (см.: [40, с. 449–454]). Действительно, «томление» души задыхающегося в тисках бюргерской рутины немецкого интеллектуала по «прекрасному далеко» в сочетании с бунтарством анархо-индивидуалистической личности оказалось весьма восприимчиво к мятежному духу персонажей русского «буревестника». Так, непосредственное влияние М. Горького ощутимо, например, в раннем творчестве немецкой писательницы Рикарды Хух. Оно прослеживается, в частности, в ее романе «Из Триумфального переулка» („Aus der Triumphgasse. Lebensskizzen“, 1902), который напоминает стиль М. Горького красочным южным колоритом, байроническим настроем, сходством характеров «бывших людей», романтиков-авантюристов, безоглядно попирающих нормы устоявшегося бюргерского сознания (см.: [1, с. 498]). Само понятие «человечность» сопряжено у Р. Хух в этом произведении скорее с миром босяков и люмпен-пролетариев, нежели с представителями респектабельного бюргерского сословия.

Любопытные параллели прослеживаются между произведениями М. Горького и Герхарта Гауптмана. Примечательно, что начинавший как натуралист Гауптман предпочитал относить свое творчество после 1893 г. (год постановки «Ткачей») в разряд неоромантического искусства, о чем он, в частности, пишет датскому литературному критику Георгу Брандесу (см.: [21, с. 525]). Так, в пьесах Гауптмана «Вознесение Ганнеле» и «На дне» Горького присутствует картина приюта, где умирают герои, а в «Перед заходом солнца» немецкого писателя и «Егоре Булычове и других» стержнем сюжета становится гибель сильной личности. Некоторые «семейные драмы» М. Горького имеют очевидные параллели с «Праздником мира» Г. Гауптмана. Это и гнетущая атмосфера, царящая в семье, и взаимная ненависть домочадцев. Известно, что большое впечатление на М. Горького произвела премьера «Праздника мира», состоявшаяся в Москве (см.: [6, с. 249–250]).

Из драматургических произведений М. Горького тех лет наибольшего внимания заслуживает пьеса «На дне». Именно с этой пьесы, как отмечает З. Хёферт, началось восхождение М. Горького на мировой литературный Олимп (см.: [12, с. XXIV]). Премьера спектакля состоялась в Берлинском немецком театре 23 января 1903 г. В течение полутора лет пьеса выдержала

более 600 представлений (см.: [3, с. 281]). В трактовке известного режиссера Рихарда Валлентина пьеса «приобрела ярко выраженное символистское звучание» [7, с. 262]. Как пишет исследовательница Л. Бояджиева, «Мир ночлежки как бы слегка сдвигался за грань реальности, очертания предметов размывались в дрожащем свете, окно чернело слепой глазницей, а лестница уходила круто вверх, в никуда. Фигуры людей, возникающие из мрака, словно серые призрачные тени, трепетали в удушливой замкнутости сценического пространства — образ Человечества, мятущегося в поисках добра и справедливости» (см.: [2, с. 45]).

Известный литературный критик, один из первых теоретиков натурализма Юлиус Гарт писал в связи с грандиозным успехом «На дне» о победе М. Горького «над Метерлинком и Гауптманом», о «коренящейся в человеческом поэзии, которая <…> сметает все драматургические школярские трюки», о «большой победе искусства, которое прежде всего есть религия» (цит. по: [38, с. 602]).

Предсказуемой была реакция на пьесу теоретика марксистской эстетики Франца Меринга. Он ставит в заслугу автору знание русской жизни и умение мастерски воплотить это знание в художественном произведении, выигрывающем в сравнении с идущими одновременно с его пьесой драмами «Бедный Генрих» Гауптмана и «Монна Ванна» Метерлинка. Меринг считает «волшебную» пьесу М. Горького весьма полезной для немецких рабочих [37, с. 574–576].

Вместе с тем уже в 1905 г., когда европейские элиты осознали опасность революционных настроений М. Горького, в буржуазной прессе, как пишет З. Хёферт, меняется не только содержание и тон откликов на произведения писателя, но и резко сокращается количество издаваемых произведений, равно как и публикаций, посвященных его творчеству (см.: [12, с. XXIV. Ср. также: 36]).

Тем не менее в 1906 г. в берлинском издательстве И.И. Ладыжникова („Bühnen- und Buchverlag russischer Autoren J. Ladyschnikow“), специализировавшемся на восточноевропейской и русской литературе спустя год после его основания выходят «Дачники» („Sommergäste“) в переводе А. Шольца.

25 января на сцене Малого театра Унтер ден Линден в Берлине состоялась премьера на немецком языке пьесы «Дети солнца» („Kinder der Sonne“). Постановка выдержала 70 представлений, на одном из них (7 мар-

та 1906 г.), как отмечает современная исследовательница Ильзе Штаухе, присутствовал М. Горький (см. подробнее: [22, с. 663–665]). В авторизированном переводе Александра фон Хуна пьеса вышла в том же году в издательстве Ладыжникова.

«Враги» („Die Feinde“) в переводе Отто Деметриуса Потхоффа вышли в том же году, в том же издательстве. Пьеса была поставлена 24 ноября 1906 г. в том же театре, что и «Дети солнца». В декабре пьесу запретили (см. подробнее: [22, с. 667–670]).

В 1907 г. в издательстве Ладыжникова в авторизированном переводе Адольфа Гесса увидел свет роман М. Горького «Мать» („Die Mutter“), который, по праву, может считаться русским вкладом в только что заявивший о себе немецкий экспрессионизм.

Своеобразной квинтэссенцией, резюмирующей особенности восприятия раннего творчества А.М. Горького в Германии на рубеже XIX–XX вв., может служить высказывание современного исследователя Эдварда Хексельшнайдера. Он, в частности, пишет о том, что раннее творчество писателя покорило западноевропейского читателя своим особым красочным колоритом, своеобразием повествовательной манеры, созданием сюжетных дуг напряжения, выбором экзотических тем и сильным романтическим подтекстом (см.: [11, с. 76]). Самобытность вкупе с энергией и, главное, пронизывающей все произведения идеей свободы составляют то целое, что норвежский исследователь Гейр Кьецаа, на которого ссылается Хексельшнайдер, называет «новым словом во времена скуки» [13; цит. по: 11, с. 78]. М. Горький, пишет Кьецаа, дарил читателю воздух и солнце, наполнял его жизнелюбием, вселял мужество и подобно тому, как это будут делать «новые революционеры» из рядов экспрессионистов, побуждал к действию.

Список литературы

Исследования

1 *Адмони В.* Рикарда Хух // История немецкой литературы: в 5 т. М.: Наука, 1968. Т. 4. С. 496–504.

2 *Бояджиева Л.В.* Рейнхардт. Л.: Искусство, 1987. 220 с.

3 *Демкина С.М.* Максим Горький и немецкий театр. По материалам фондов музея А.М. Горького ИМЛИ РАН // Россия–Германия: литературные встречи (1880–1945). М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 280–295.

4 *Кудрявцева Т.В.* Специфика немецкого натурализма // Литературный процесс в Германии на рубеже XIX–XX веков (течения и направления). М.: ИМЛИ РАН, 2014. С. 56–76.
5 *Леман Ю.* Русская литература в Германии. Восприятие русской литературы в художественном творчестве и литературной критике немецкоязычных писателей с XVIII века до настоящего времени / пер. с нем. Н. Бакши, А. Жеребина. М.: Языки славянских культур, 2018. 478 с.
6 *Холмогорова И.В.* Герхарт Гауптман в России // Россия–Германия: литературные встречи (1880–1945). М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 248–279.
7 *Цветков Ю.Л.* Символизм // История литературы Германии XX века. Том первый (1880–1945). Книга первая. Литература Германии между 1880 и 1918 годами. М.: ИМЛИ РАН, 2016. С. 249–264.
8 *Шарыпина Т.А.* «Русский контекст» немецкой антифашистской литературы (1930-е годы) // Россия–Германия: литературные встречи (1880–1945). М.: ИМЛИ РАН, 2017. С. 685–696.
9 *Andreotti M.* Die Struktur der modernen Literatur: neue Wege in der Textanalyse; Einführung: Erzählprosa und Lyrik. 3., vollständig überarb. u. stark erw. Aufl. Bern: Haupt Verlag, 2000. 488 S.
10 Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1790–1810 / Bearbeitet unter der Leitung von Hilmar Schmuck und Will Gorzny. Bd. 48. München, New York, London, Paris: K.G. Saur, 1982. S. 331–337.
11 *Hexelschneider E.* Rosa Luxemburg und Maxim Gorki. Leipzig: Begegnungen und Widersprüche Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V., 2013. 111 S.
12 *Hoefert S.* Einleitung // Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende / Hrsg. von S. Hoefert. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974. S. VII–XXV.
13 *Kjetsaa G.* Maxim Gorki. Eine Biographie. Hildesheim: Claassen Verlag, 1996. 443 S.
14 *Lehmann J.* Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Stuttgart: Verlag J.B. Metzler, 2015. 417 S.
15 *Markwardt B.* Geschichte der deutschen Poetik. Bd. V. Das zwanzigste Jahrhundert. Berlin: Walter de Gruyter, 1967. 1032 S.
16 Maxim Gorki in Deutschland. Bibliographie 1899 bis 1965 / zusammengestellt und annotiert von E. Czikowsky, I. Idzikowski und G. Schwarz. Berlin: Maxim Gorki-Komitee, 1968. 380 S.
17 *Mierau F.* Ausstellung der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin und des Gorki-Komitees beim Slawischen Institut der Humboldt-Universität (28.II. bis 10 V. 1958) // Zeitschrift für Slawistik. 1958. H. 5. S. 818.
18 Paul Cassirer Verlag. Berlin 1898–1933: Eine kommentierte Bibliographie / Hrsg. v. R.E. Feilchenfeldt, M. Brandis. Berlin: Walter de Gruyter, 2013. 613 S.

19 Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende / Hrsg. von S. Hoefert. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1974. 173 S.
20 *Schlosser H.D.* dtv-Atlas Deutsche Literatur. Frankfurt a. M.: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 305 S.
21 *Sprengel P.* Gerhart Hauptmann // Deutsche Dichter: Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart / Hrsg. v. G.E. Grimm, F.R. Max. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1993. 886 S.
22 *Stauche I.* Anmerkungen // Gorki M. Gesammelte Werke in Einzelbänden / E. Kosing, E. Mirowa-Florin (Hrsg.). Bd. 21. Berlin: Aufbau-Verlag, 1974. 672 S.
23 *Vogt H.* Die zeitgenössische deutsche Literaturkritik zum Frühwerk Maxim Gorkis // Zeitschrift für Slawistik. H. 4. 1958. S. 590–619.

Источники

24 *Вольф Ф.* Друзья и соратники / пер. с нем. В.Н. Девекина // *Вольф Ф.* Годы и люди. М.: Прогресс, 1988. С. 349–354.
25 *Adam G.* Gorki in Deutschland // Das litterarische Echo. 1901. N. 4. Sp. 239–242.
26 *Bartels A.* Maxim Gorki // Der Kunstwart. 1902. N. 20. S. 329–332.
27 *Berg L.* Der Naturalismus. Zur Psychologie der modernen Kunst. München: Verlag der Münchner Druckerei, 1892. 244 S.
28 *Berg L.* Maxim Gorki // Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte. 1902. N. 547. S. 46–52.
29 *Diederichs E.* Aus meinem Leben. Jena: Eugen Diederichs, 1927. 103 S.
30 *Eloesser A.* Maxim Gorki // Vossische Zeitung. 1901. N. 265.
31 *Hoffmann N.* Maxim Gorki // Die Zukunft. N. 8. 25.11.1899.
32 *Kreowsky E.* Neues von Maxim *Gorki //* Die Neue Zeit. 1902. N 20. S. 185–187.
33 *Lehbert, H.* Maxim Gorki. Ein Bild seines Lebens und Schaffens. Stuttgart: Strecker & Schröder, 1905. 62 S.
34 *Lienhard F.* Thüringer Tagebuch. Stuttgart: Verlag von Greiner und Pfeiffer, 1903. 212 S.
35 *Löns H.* Fort mit Gorki! // Rheinisch-Westfälische Zeitung. 31.07.1904.
36 *E.* Maxim Gorkij // Socialistische Monatshefte. 1901. H. 9. S. 731–736.
37 *Mehring F.* Die Neue Zeit, 1903. 1 Bd. N 18. S. 574–576.
38 *o. A.* Lose Blätter. Aus Maxim Gorkis «Nachtherberge» // Der Kunstwart. 1903. N. 11. S. 602–616.
39 *Ostwald H.* Maxim Gorki. Die Literatur. Berlin: Marquardt & Co., 1902. 61 S.
40 *Polonsky G.* Ein Dichter des Proletriats // Das litterarische Echo. 1901. N. 7. Sp. 449–454.
41 *Schlaf J.* Maxim Gorki // Prager Tagblatt (Morgenausgabe). N. 192. 14.07.1901.

References

1 Admoni, V.G. "Ricarda Huch" ["Ricarda Huch"]. *Istoriia nemetskoi literatury. v 5 t.* [*History of German Literature: in 5 Vols.*], vol. 4. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 496–504. (In Russ.)

2 Boiadzhieva, L.V. *Reinkhardt* [*Reinkhardt*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1987. 220 p. (In Russ.)

3 Demkina, S.M. "Maksim Gor'kii i nemetskii teatr. Po materialam fondov muzeia A.M. Gor'kogo IMLI RAN" ["Maxim Gorky and German Theatre. Based on Materials from the Gorky Museum (Institute of World Literature, RAS"]. *Rossiia–Germaniia: literaturnye vstrechi (1880–1945)* [*Russia–Germany: Literary Encounters (1880–1945)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017, pp. 280–295. (In Russ.)

4 Kudriavtseva, T.V. "Spetsifika nemetskogo naturalizma" ["The Specifics of German Naturalism"]. *Literaturnyi protsess v Germanii na rubezhe XIX–XX vekov (techeniia i napravleniia)* [*Literary Process in Germany at the Turn of the 19th–20th Centuries (Trends).*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2014, pp. 56–76. (In Russ.)

5 Leman, Jürgen. *Russkaia literatura v Germanii. Vospriiatie russkoi literatury v khudozhestvennom tvorchestve i literaturnoi kritike nemetskoiazychnykh pisatelei s XVIII veka do nastoiashchego vremeni* [*Russian Literature in Germany. Perception of Russian Literature in Artistic Creation and Literary Criticism of German-speaking Writers from the 18th Century to the Present*], trans. from German N. Bakshi, A. Zherebina. Moscow, Iazyki slavianskikh kul'tur Publ., 2018. 478 p. (In Russ.)

6 Kholmogorova, I.V. "Gerhart Hauptmann v Rossii" ["Gerhart Hauptmann in Russia"]. *Rossiia–Germaniia: literaturnye vstrechi (1880–1945)* [*Russia– Germany: Literary Encounters (1880–1945)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017, pp. 248–279. (In Russ.)

7 Tsvetkov, Iu.L. "Simvolizm" ["Symbolism"]. *Istoriia literatury Germanii XX veka. Tom pervyi (1880–1945). Kniga pervaia. Literatura Germanii mezhdu 1880 i 1918 godami.* [*The History of German Literature of the 20th Century. Vol. I (1880–1945). Book I. German Literature between 1880 and 1918*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2016, pp. 249–264. (In Russ.)

8 Sharypina, T.A. "`Russkii kontekst` nemetskoi antifashistskoi literatury (1930-e gody)" ["The `Russian Context` of German Anti-Nazi Literature (1930s)"]. [*Russia–Germany: Literary Encounters (1880–1945)*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2017, pp. 685–696. (In Russ.)

9 Andreotti, Mario Die *Struktur der modernen Literatur: neue Wege in der Textanalyse; Einführung: Erzählprosa und Lyrik.* 3, vollständig überarb. u. stark erw. Aufl. Bern, Haupt Verlag, 2000. 488 S. (In German)

10 *Gesamtverzeichnis des deutschsprachigen Schrifttums (GV) 1790–1810*, Bearbeitet unter der Leitung von Hilmar Schmuck und Will Gorzny. Bd. 48. München, New York, London, Paris, K.G. Saur, 1982. S. 331–337. (In German)

11 Hexelschneider, Erhard. *Rosa Luxemburg und Maxim Gorki*. Leipzig, Begegnungen und Widersprüche Rosa-Luxemburg-Stiftung Sachsen e. V., 2013. 111 S. (In German)
12 Hoefert, Sigfrid. *Einleitung. Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende*, Hrsg. von S. Hoefert. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1974. S. VII–XXV. (In German)
13 Kjetsaa, Geir. *Maxim Gorki. Eine Biographie*. Hildesheim, Claassen Verlag, 1996. 443 S. (In German)
14 Lehmann, Jürgen. *Russische Literatur in Deutschland. Ihre Rezeption durch deutschsprachige Schriftsteller und Kritiker vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Stuttgart, Verlag J.B. Metzler, 2015. 417 S. (In German)
15 Markwardt, Bruno. *Geschichte der deutschen Poetik. Bd. V. Das zwanzigste Jahrhundert*. Berlin, Walter de Gruyter, 1967. 1032 S. (In German)
16 *Maxim Gorki in Deutschland. Bibliographie 1899 bis 1965*, zusammengestellt und annotiert von E. Czikowsky, I. Idzikowski und G. Schwarz. Berlin, Maxim Gorki-Komitee, 1968. 380 S. (In German)
17 Mierau, F. „Ausstellung der Deutschen Staatsbibliothek zu Berlin und des Gorki-Komitees beim Slawischen Institut der Humboldt-Universität (28.II. bis 10 V. 1958).“ *Zeitschrift für Slawistik*. 1958. H. 5. S. 818. (In German)
18 *Paul Cassirer Verlag. Berlin 1898–1933: Eine kommentierte Bibliographie*, Hrsg. v. R.E. Feilchenfeldt, M. Brandis. Berlin, Walter de Gruyter, 2013. 613 S. (In German)
19 *Russische Literatur in Deutschland. Texte zur Rezeption von den Achtziger Jahren bis zur Jahrhundertwende*, Hrsg. von S. Hoefert. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1974. 173 S. (In German)
20 Schlosser, Horst Dieter. *dtv-Atlas Deutsche Literatur*. Frankfurt a. M., Deutscher Taschenbuch Verlag, 2002. 305 S. (In German)
21 Sprengel, Peter. „Gerhart Hauptmann.“ *Deutsche Dichter: Leben und Werk deutschsprachiger Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Hrsg. v. G.E. Grimm, F.R. Max. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag, 1993. 886 S. (In German)
22 Stauche, I. “Anmerkungen.” *Gorki M. Gesammelte Werke in Einzelbänden*, E. Kosing, E. Mirowa-Florin (Hrsg.). Bd. 21. Berlin, Aufbau-Verlag, 1974. 672 S. (In German)
23 Vogt, Hanna. „Die zeitgenössische deutsche Literaturkritik zum Frühwerk Maxim Gorkis.“ *Zeitschrift für Slawistik*. H. 4. 1958. S. 590–619. (In German)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)4

«ПОВЕСТЬ О НАШЕСТВИИ ТОХТАМЫША НА МОСКВУ»: ПАРАДОКСЫ ЖАЛОСТИ

© 2021 г. О.А. Туфанова
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 15 марта 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 апреля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-134-147

Аннотация: В статье анализируются особенности реализации мотива жалости в «Повести о нашествии Тохтамыша на Москву», дошедшей до нас в краткой (Симеоновская летопись, Рогожский летописец) и пространной версиях (Новгородская IV, Софийская и Новгородская Карамзинская летописи). Минимализм в использовании изобразительно-выразительных средств компенсируется в рассказе о событиях 1382 г. по версии Симеоновской летописи за счет разных видов повторов, определяющих и главную мысль, и пафос произведения. На основе их анализа выявляются ведущие мотивы разграбления и сожжения, актуализирующие главную авторскую идею: нашествие Тохтамыша воспринимается и изображается как грабеж и страшное разорение, нанесшее колоссальный ущерб Москве и близлежащим городам. И если автор пространной повести основное внимание уделяет героизму защитников города, сожалеет о принявших жестокую смерть от врага мирянах и духовных лицах, то автор краткой повести сосредоточен на описании разрушительных действий ордынцев. Сожаления по поводу материального ущерба проявляются в краткой версии чаще, нежели жалость к погибшим. Объяснения этой особенности кроются в предшествующих летописных рассказах. К моменту написания краткой повести о нашествии Тохтамыша на Москву в Симеоновской летописи сложился композиционный и стилистический шаблон для описания набегов ордынцев, важнейшую роль в котором играли именно мотивы разграбления и сожжения. Повторяемость одних и тех же событий на протяжении долгого периода и лаконизм как отличительное свойство летописи приводят к тому, что в краткой повести при воспроизведении общей схемы повествования на первый план выходит мотив сожаления о нанесенном материальном ущербе, а не жалость к погибшим.
Ключевые слова: краткая повесть, нашествие Тохтамыша, повтор, мотив жалости.
Информация об авторе: Ольга Александровна Туфанова — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2254-7969
E-mail: tufoa@mail.ru
Для цитирования: *Туфанова О.А.* «Повесть о нашествии Тохтамыша на Москву»: парадоксы жалости // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 134–147. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-134-147



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

THE TALE OF KHAN TOKHTAMYSH' INVASION OF MOSCOW: PARADOXES OF REGRET

© 2021. Olga A. Tufanova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: March 15, 2021
Approved after reviewing: April 29, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: This article explores specific representation of regret in *The Tale of Khan Tokhtamysh' Invasion of Moscow*. While there are two existing versions of this text, a brief version (Simeonovskaya Chronicle, Rogozhskii Chronicler) and an extended version (Novgorodskaya Chronicle 4, Sofiiskaya and Novgorodskaya Karamzinskaya Chronicles), the article focuses on the hitherto understudied brief version. In Simeonovskaya version, different recurrent patterns that underline the main idea of the chronicle and define its pathos, compensate for the minimum of expressive tropes employed in the narrative of the 1382 invasion. The analysis reveals two major motifs — of plundering and burning — that support the author's main thought: Tokhtamysh's invasion was a plunder and a terrible destruction that caused massive damage to Moscow and the neighboring towns. Whereas the author of the extended version focuses more on the heroism of the city defenders and laments the cruel death of civil citizens and clergy, the author of the brief chronicle is more concerned with the description of the devastating event itself. The author of the brief version regrets the material damage caused by Tokhtamysh more than he would grieve for the victims. It is possible to explain this peculiarity by turning to earlier chronicles. By the time the brief chronicle of Tokhtamysh invasion was written, Simeonovskaya Chronicle had developed a structural and stylistic pattern describing invasions of the Horde that accentuated motifs of plundering and burning. The recurrence of similar events in a long time-period together with laconic style typical for chronicles resulted in the mentioned specificity: the brief version of the chronicle, following the pattern, puts to the fore regret about the material damage instead of mourning.

Keywords: brief chronicle, Tokhtamysh's invasion, recurrence, motif of regret.

Information about the author: Olga A. Tufanova, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2254-7969
E-mail: tufoa@mail.ru

For citation: Tufanova, O.A. "*The Tale of Khan Tokhtamysh' Invasion of Moscow*: Paradoxes of Regret." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 134–147. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-134-147

23 августа 1382 г., всего два года спустя после Куликовской битвы, передовые полки хана Тохтамыша подошли к Москве. В отсутствие князя Дмитрия Ивановича оборону города возглавил князь Остей, который вместе с москвичами и жителями окрестных мест успешно отражал трехдневный штурм ордынцев. Не сумев сломить оборону защитников, татары льстивыми обещаниями убедили москвичей открыть ворота и 26 августа 1382 г. ворвались в город. 24 тысячи человек погибло, Москва была разгромлена и сожжена [7].

Этим событиям лета 1382 (6890) г. и посвящена «Повесть о нашествии Тохтамыша на Москву». Она дошла до нас в составе летописных сводов в двух основных редакциях. Краткий рассказ содержится в Рогожском летописце и Симеоновской летописи, пространные варианты — в Новгородской IV, Софийской и Новгородской Карамзинской летописях.

Первые исследователи этой повести С.К. Шамбинаго, М.Н. Тихомиров, Б.Д. Греков и А.Ю. Якубовский, Л.В. Черепнин, В.А. Плугин, согласно констатировав наличие разных версий этого произведения, высказывали противоречивые мнения о том, какой вариант является первоначальной редакцией [24; 22, с. 157–161; 15, с. 324; 23, с. 633, 637; 19, с. 85]. На основе краткого текстологического анализа Д.С. Лихачев, а вслед за ним Я.С. Лурье полагали, что древнейший вариант читается в Рогожском летописце и Симеоновской летописи [17; 5, с. 266–269; 18]. М.А. Салмина, проведя подробный «текстологический анализ различных версий Повести о Тохтамыше» «в тесной связи с историей заключающих ее в себе летописных сводов» [11, с. 136], пришла к выводу, что «краткий рассказ свода 1408 г. не является сокращением пространной Повести о нашествии Тохтамыша. Он первичен по

отношению к ней и послужил основой для ее написания» [11, с. 148]. Иную точку зрения высказал Л.А. Дмитриев. Поскольку подробности нашествия, содержащиеся в пространной редакции, стилистически представляющей собой «единый цельный текст» [16, с. 200], «носят характер не поздних домыслов, а свидетельств современников и даже очевидца событий» [16, с. 199], исследователь предположил, что пространная повесть «была создана независимо от летописей и уже позже вошла в летописные своды: в сокращенном виде в свод 1408 г. и в полном — в свод 1448 г.» [16, с. 200].

Несмотря на разные, порой диаметрально противоположные предположения о взаимоотношениях краткой и пространной редакций памятника, ученые едины в оценке патриотического поведения москвичей и жителей окрестных мест, самоотверженно защищавших город. По мнению Л.А. Дмитриева, пространная повесть — это «один из интереснейших памятников древнерусской литературы, в котором, как ни в каком другом произведении этого времени, нашла подробное отражение роль народа в происходящих событиях» [16, с. 202]. Автор краткой повести, правда не столь явно, как создатель пространной версии, подчеркивает, что «безбожным» полкам татарским противостояли обычные мирные жители. Он пишет, что князь Остей затворился в Москве со множеством народа: «…а въ городѣ Москвѣ тогда затворился князь Остѣи, внукъ Олгердовъ, съ множествомъ народа, съ тѣми елико осталося гражанъ, и елико бѣжіанъ съ волостеи збѣжалося, и елико отъ инѣхъ збѣжалося, а въ то время приключишася и елико игумени, и прозвитери, и чернци, и нищіи и убозіи, и всякъ възрастъ мужеи и жены, и дѣти, и младенци» [20, с. 132]. В этом перечне не упомянуты ни воеводы, ни ратные. Рассказывая о гибели защитников города, автор использует «сложные конструкции повторов» [13, с. 65], завершая их «формульной конструкцией судьбы побежденных в воинских повестях» [13, с. 65]. Город защищали духовные лица и «простъцы», с которыми три дня не могли справиться опытные воины. Данный факт не мог не впечатлить современников событий тех дней, и это нашло отражение в единственном фрагменте в краткой повести, эмоционально описывающем душевное состояние москвичей после захвата города: «И бяше въ градѣ видѣти плачъ и рыданіе и вопль многъ, слезы, крикъ, стонаніе, оханіе, сѣтованіе, печаль горкая, скорбь, бѣда, нужа, горесть смертная, страхъ, трепетъ, ужасъ, дряхлованіе, ищезновеніе, роптаніе,

безчестіе, поруганіе, поносъ, смѣханіе врагомъ и укоръ, студъ, срамота, поношеніе, уничиженіе» [20, с. 133; аналогично — 21, стб. 145][1].

Анализируя стилистику «Повести о нашествии Тохтамыша», Н.В. Трофимова справедливо отмечала, что летописцы и краткой, и пространной повести «воспользовались приемами эмоционально-риторического стиля», напоминающего «стиль *плетения словес*» (курсив в тексте) [13, с. 63], и прежде всего разными видами повторов.

Повторы определяют и основной пафос, и главную мысль во всех версиях повести. И потому трудно оставить без внимания замечание М.А. Салминой о том, что «автор повести не столько описывает действия горожан, сколько рассказывает об ущербе, нанесенном завоевателями городу» [11, с. 149]. Ранее в этом же ключе высказывался М.Н. Тихомиров [22, с. 160–161]. Однако эти реплики остались незамеченными в большинстве исследований, в которых в первую очередь говорилось о героизме защитников города на материале пространной повести. Более того, изучению в основном подвергалась пространная повесть как наиболее интересная в художественно-историческом аспекте. Главное внимание было сосредоточено: 1) на оценке личности и деяний великого князя Дмитрия Ивановича [10; 7; 4; 2; 8], 2) на оценке поведения защитников города [16; 22, с. 157–161], 3) роли библейских цитат в повести [14; 3], 4) специфике плачей [12], 5) своеобразии стилистики повести [13], 6) небесном знамении, предшествовавшем нашествию [1].

В результате, несмотря на довольно хорошую изученность памятника, один из главных вопросов о том, какие мотивы и авторские идеи актуализируют повторы именно в краткой повести, оказался вне поля зрения исследователей. А между тем именно в этом и кроется загадка самой ранней из дошедших до нас версий «Повести о нашествии Тохтамыша».

Как это ни странно, если вспомнить о 24 тысячах погибших, в краткой версии главным является не мотив героизма защитников (об этом вообще речь не идет), не жалости к принявшим жестокую смерть от рук врага духовным лицам и простым мирянам, а мотив разграбления и/или сожжения.

1 В Рогожском летописце и Симеоновской летописи тексты краткой «Повести о нашествии Тохтамыша» полностью совпадают. См. подробнее: [25, с. 312]. Идентичен этот текст и рассказу «об этом событии в своде 1408 г. (Троицкая летопись)...» [11, с. 136–137]. Подробнее о тождестве статей за 1177–1390 гг. в Симеоновской и Троицкой летописях см.: [26, с. 553].

Уже в самом начале краткой повести, описывая события, предшествовавшие приходу полчищ Тохтамыша на русские земли, автор пишет, что хан «повелѣ христіанскіа гости Русскыя грабити, а съсуды ихъ и съ товаромъ отнимати и провадити къ себѣ на перевозъ» [20, с. 132; аналогично — 21, стб. 143]. Ворвавшись в Москву, ордынцы «церкви сборныя разграбиша, и иконы чюдныя и честныя одраша украшеныя златомъ и сребромъ, и жемчюгомъ, и бисеромъ, и каменіемъ драгымъ, и пелены золотомъ шитыя и саженыя одраша, кузнь с ыконъ одраша, а иконы попраша, и съсуды церковныя священныя поимаша, и ризы поповскыя пограбиша» [20, с. 132; аналогично — 21, стб. 144]. Книги, и хранившиеся в Москве, и принесенные на сохранение из окрестных мест, «все безъ вести сътвориша» [20, с. 132; аналогично — 21, стб. 144–145]. Наконец, завершая рассказ о падении Москвы, автор снова упоминает о том, что «татарове» «товаръ же и имѣніа вся пограбиша» [20, с. 133; аналогично — 21, стб. 145] и вернувшийся в Москву князь Дмитрий Иванович увидел, что все «церкви разорены» [20, с. 133; аналогично — 21, стб. 146]. Эта же участь постигла и другие волости, которые татарская рать «повоеваша, и городы поимаша… а монастыри пограбиша» [20, с. 133; аналогично — 21, стб. 145]. Таким образом, глагольные повторы с лексемой разорения и грабежа формируют один из ведущих мотивов краткой повести, пронизывающий повествование от начала до конца. И поскольку «повторяющиеся текстообразующие средства в каждом отрезке текста актуализируют ту или иную характеристику данного отрывка» [6, с. 51], выявленные повторы, несмотря на расположение в разных сегментах повести, можно рассматривать как прием, который позволяет определить один из ведущих мотивов в повествовании и одну из главных авторских мыслей: нашествие Тохтамыша воспринимается и изображается в краткой повести как грабеж и страшное разорение, нанесшее колоссальный ущерб и Москве, и близлежащим городам и селам.

С мотивом разграбления тесно связан мотив сожжения, который также обнаруживается в тексте благодаря глагольным повторам с соответствующей лексемой. Как правило, в тексте повести упоминания о сожжении всегда стоят после рассказа о разграблении. Так, пришедший на русские земли Тохтамыш, перейдя Оку, первым делом сжег Серпухов: «…и преже всѣхъ взя Серпоховъ и огнемъ градъ пожже…» [20, с. 132]. По дороге к Москве он «волости и села жгучи и воюючи» [20, с. 132]. Разграбив Москву, «по семъ

огнемъ пожгоша» ее [20, с. 133]. На возвратном пути в Орду «села пожгоша», Рязанскую землю «огнемъ пожже» [20, с. 133]. Второй ряд глагольных повторов акцентирует тот же самый аспект: ордынцы, возглавляемые Тохтамышем, не только убивали, уводили людей в плен, но и повсюду, где бы ни проходили, уничтожали объекты материальной культуры. Упоминания о «посечении» людей встречаются в тех же контекстах, что и глагольные повторы с лексемами «разорение» и «сожжение», более того, они никогда не ставятся на первое место.

Краткая повесть, за исключением одного фрагмента, лишена эмоциональных авторских восклицаний, эпитетов. Минимализм в использовании изобразительно-выразительных средств компенсируется в тексте за счет разных видов повторов. И тем значительнее становится единственный фрагмент, в котором говорится о чувствах князя Дмитрия Ивановича, вернувшегося в разоренную и сожженную Москву: «...и ведѣша градъ взятъ и огнемъ пожженъ, и церкви разорены, а людеи мертвыхъ множество безчисленое лежащихъ, и о семъ зѣло съжалишася, яко расплакатися има...» [20, с. 133]. Завершает этот пассаж примечательный факт: «...и повелѣша тѣлеса ихъ мертвыхъ трупіа хоронити, и даваста отъ 40 мертвецъ по полтинѣ, а отъ 80 по рублю, и съчтоша того всего дано бысть полтораста рублевъ» [20, с. 133]. О чем сожалеет князь? О разграблении и сожжении города, о гибели людей. Что фиксирует автор краткой повести, что для него важно? Не только и не столько гибель людей, сколько гибель материальных объектов. Да, он эмоционально описывает чувства москвичей, но всего в одном фрагменте повести, в отличие от аналогичных рассказов о других нашествиях ордынцев. Да, автор говорит о чувствах князя, но тоже один раз, и тут же переходит к рассказу о выплатах за погребение умерших, т. е. снова пишет о материальном. При этом в тексте краткой повести почти отсутствует рассказ о действиях защитников города, однако постоянно фиксируются разрушительные деяния ордынцев. Перед нами какой-то удивительный для древнерусской литературы случай проявления жалости: сожаление о материальном ущербе проявляется чаще, нежели жалость к погибшим.

Невозможно объяснить эту особенность строгостью изложения, которой отличается, как справедливо было замечено М.А. Салминой, краткая повесть свода 1408 г. от пространной, это все-таки «не хроникальная запись о событии 1382 г.», а «в какой-то мере литературно обработанное

произведение в “духе” киприановской традиции, с “плетением словес”» [11, с. 145]. Хорошо известно, что древнерусские книжники, включая тот или иной текст в состав памятников ансамблевого характера, адаптировали его под общую стилистику в соответствии с конкретными целями и задачами и в то же время, соблюдая «литературный этикет», руководствовались личными художественными вкусами.

Вероятно, и краткая повесть о нашествии Тохтамыша в составе Симеоновской летописи отчасти создавалась по аналогии с другими рассказами[2]. Этот текст не единственный случай в Симеоновской летописи, когда автор сосредоточивает внимание на описании ущерба от пожаров и нашествий. Так, он пишет, что 27 апреля 1185 (6693) г. во Владимире был пожар: «…погорѣ бо мало не весь городъ, и церкви числомъ 32, и съборная церковь святая Богородица Златоверхая, юже бѣ създалъ благовѣрныи князь Андрѣи, и та загорѣся сверху, и что бяше въ неи днѣи узорочіи паникадила сребрена, и съсуды златыхъ и сребреныхъ, и портъ золотомъ кованыхъ и каменіемъ драгымъ и жумчугомъ великимъ, имъ же нѣсть числа, <…> вымыкаша изъ церкве на дворъ всякая узорочья и покладоша среди двора церковнаго, ис терема куны и книги, и укси паволоки церковныя, иже вѣшаху на праздникъ, и до съсудъ, имъ же нѣсть числа, все то огнь взя безъ учета…» [20, с. 27–28]. Описывая ущерб от пожара, летописец прибегает к похожему художественному приему, подробно, в деталях, перечисляя предметы сгоревшего церковного имущества и одновременно указывая на их материальную ценность. В аналогичной манере летописец рассказывает о пожаре в Ростове 15 мая 1212 (6720) г., так же фиксирует количество сгоревших церквей, особо выделяет один храм, упоминает, что именно погибло в огне: «…загорѣя градъ Ростовъ и погорѣ мало не весь, и церквеи изгорѣ 15 <…> есть церкви во имя святого Іоанна Предтечи на дворѣ въ епископьи у светои Богородици, и згорѣ церковь та вся отъ верха и до земли, и иконы, что не успѣли вымыкати, и гробив въ земли дну…» [20, с. 46–47].

Вещный мир постоянно находится в центре внимания летописца. Его описание появляется на страницах Симеоновской летописи не только в связи с трагическими или драматическими событиями. Рассказы о радост-

2 Данное утверждение справедливо исключительно по отношению к Симеоновской летописи. В Рогожском летописце не наблюдаются описываемые далее явления.

ных и светлых днях также сопровождаются подробными перечнями. Например, повествуя о постриге сына великого князя Всеволода 26 октября 1196 (6704) г., летописец фиксирует, с каким подарками уехали домой гости: «...и тако разъѣхашася кождо въ свояси, одарены дары безцѣнными, комони и сосуды златыми и сребреными, сребромъ и златомъ, и порты, а мужѣ ихъ комонми, скорою и паволоками...» [20, с. 36]. Он не только перечисляет «бесценные» дары, но и, как бы между прочим, подчеркивает их дороговизну.

Если склонность к описанию материальных ценностей в мирные дни проявляется в разных фрагментах Симеоновской летописи только время от времени, то при описании татаро-монгольского нашествия автор постоянно, почти в одних и тех же выражениях, описывает разрушительные последствия движения ордынцев по Руси. Сообщая о приходе войск Батыя в пределы Рязанского княжества, он пишет: «...безбожніи Татарове съ царемъ ихъ Батыемъ и пришедше сташа первое станомъ по Онузѣ и взяша ю и пожгоша» [20, с. 54]; «Татарове же взяша градъ ихъ Рязань <...> и пожгоша весь... <...> Много же святыхъ церквеи огневи предаша, и манастыри и села пожгоша, а имѣніе ихъ поимаша» [20, с. 55]. Та же участь постигла и Суздаль: «Татарове же <...> взяша градъ Суздаль и церковь святую Богородицу розграбиша, а прочее все огнемъ пожгоша, церкви же и манастыря розграбиша и пожгоша...» [20, с. 56]. И т. д.

В сходных выражениях с краткой повестью о нашествии Тохтамыша летописец описывает разграбление Церкви святой Богородицы во Владимире: «Татарове же силою отвориша двери церковныя <...> святую Богородицю розграбиша, чюдную ону икону одраша, украшеную златомъ и сребромъ и каменіемъ драгымъ, и монастыри всѣ и иконы ограбиша, и съсуды священныя и книгы одраша, и порты блаженыхъ дивныхъ первыхъ князем великихъ, еже бяху узорочья повѣшали а на память собѣ въ церквахъ святыхъ, тоже все положиша въ полонъ» [20, с. 56]. И, что удивительно, после этого сразу же приводит те же самые слова пророка из Псалтыри (Пс. 78: 2): «...пріидоша языци въ достоаніе Твое, оскверниша церковь Твою и положиша Іерусалима, яко овощъное хранилище...» [20, с. 56; ср.: 20, с. 132].

Рассказывая о разорении Мурома и окрестностей 1281 (6789) г., летописец прибегает к той же самой схеме: пришли татары — ограбили, убили, увели в полон людей — далее следует детальное описание разграбления

церкви, перечисление похищенной церковной утвари — наконец, завершается фрагмент укороченной цитатой из того же самого псалма: «Татарове же разсыпашася по земли, Муромъ пустъ сътвориша, около Володимеря, около Юрьева, около Суздаля, около Переяславля все пусто сътвориша и пограбиша люди <…> имѣніе то все пограбиша и поведоша въ полонъ. <…> Татарове же попустошиша и городы, и волости, и села, и погосты, и манастыри, и церкви пограбиша, иконы и кресты честныа, и сосуды священныа служебныа, и пелены, и книги, и всяко узорочіе пограбиша, и у всѣхъ церкви двери высѣкоша <…>; якоже рече пророкъ: Боже, пріидоша языци въ достоаніе Твое, осквернища церкви святыа Твоя» [20, с. 78]. Эта же схема повторяется в повествовании о Дюденевой рати [20, с. 82] с той лишь разницей, что в нем отсутствует последний элемент — цитата из псалма.

Наконец, еще одна примечательная особенность Симеоновской летописи: если в одной летописной статье уже было рассказано о сходной участи городов, претерпевших от татар, то, воссоздав один раз схему, автор повторно не воспроизводил ее в этой же или следующей за ней статье, а отсылал к изложенному выше. Так, после подробного, выписанного по схеме рассказа о взятии Мурома и окрестностей автор лаконично отметил: «Того же лѣта (6790. — *О.Т.*) бысть другая рать на князя Дмитреа Александровича <…>, и сътвори зло въ земли Суздалскои такоже, преже сказахомъ» [20, с. 79]. Аналогично оформлена запись о взятии Москвы после подробного повествования (по той же схеме) о взятии Суздаля и Владимира Дюденевой ратью: «…и тако въѣхаша въ Москву, и сътвориша такоже, якоже и Суждалю и Володимерю, и прочимъ городомъ…» [20, с. 82].

Очевидно, что к моменту написания/включения краткой повести о нашествии Тохтамыша на Москву в летописи уже сложился определенный композиционный и стилистический шаблон для описания набегов ордынцев[3], не последнюю роль в котором играли мотивы разграбления и сожжения, позволявшие автору показать и подчеркнуть, какой материальный ущерб наносили татарские рати русским землям. Не случайно в целом ряде летописных статей в определенном контексте повторяется лексема «пусто»,

3 Нечто подобное, по мнению В.Н. Рудакова, наблюдается в рассказах о нашествии Батыя в Лаврентьевской летописи: «…текст повести содержит значительное количество заимствований из предшествующего летописного массива, дополняющих или раскрывающих смысл оригинальных частей рассказа о нашествии» [9, с. 149].

не случайны и перечни того, что было похищено или уничтожено завоевателями. И если в первых рассказах о нашествии ордынцев летописец подробно повествовал о бедах, страданиях людей, убиваемых, уводимых в полон, то к моменту описания событий 1382 г. у него накопилась некоторая усталость в изображении ужасных страданий. Любой приход татар на Русь сопровождался одними и теми же событиями: убийствами, грабежами, сожжениями городов и сел, осквернением храмов и монастырей. Повторяемость одних и тех же событий на протяжении довольно долгого периода и лаконизм как отличительное свойство летописи как жанровой формы приводят к тому, что в краткой повести о нашествии Тохтамыша при воспроизведении общей схемы повествования о подобных событиях, вероятно, неожиданно для самого автора, на первый план (за счет использования определенных повторов) выходит мотив сожаления о нанесенном материальном ущербе. Тем не менее автора краткой повести нельзя упрекнуть в бесчувственности, риторический пассаж в стиле «плетения словес», описывающий чувства московских жителей, свидетельствует об обратном — о жалости к погибшим. Являясь кульминационной эмоциональной точкой повести, он не становится ведущим. Но, наряду с мотивом сожаления о материальном ущербе, максимально ярко высвечивает главную авторскую мысль: любые войны, нашествия несут смерть и разорение, оставляя по себе «плачь и рыданіе и вопль многъ» [20, с. 133].

Список литературы

Исследования

1 *Александров С.С.* Мотив небесного заступничества в древнерусских воинских повестях XV века // Известия Саратовского университета. Новая серия. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 2. С. 165–169. DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-2-165-169

2 *Быков А., Кузьмина О.* Сожженная Москва // История (еженедельное приложение к газете «Первое сентября», г. Москва). 2000. № 35. URL: http://yakov.works/history/14/3/1382kuzm.htm (дата обращения: 12.02.2021).

3 *Денисова И.В.* Библейские цитаты в рязанском летописном тексте // Вестник Рязанского государственного университета. 2020. № 1 (66). С. 88–94.

4 *Денисова И.В.* Летописный миф об Олеге Рязанском («Повесть о нашествии Тохтамыша») // Вестник Рязанского государственного университета. 2012. № 4 (37). С. 84–91.

5 Истоки русской беллетристики. Возникновение жанров сюжетного повествования в древнерусской литературе / отв. ред. Я.С. Лурье. Л.: Наука, 1970. 597 с.
6 *Казаева Л.И.* Виды и функции повторов в текстах поэтического и художественного жанра // Вестник Югорского государственного университета. 2006. Вып. 5. С. 50–53.
7 *Кузьмин А.Г.* Нашествие Тохтамыша в 1382 году и его последствия // Образовательный портал Слово. URL: https://www.portal-slovo.ru/history/35303.php?ELEMENT_ID=35303&PAGEN_1=3 (дата обращения: 12.02.2020).
8 *Первушин М.В.* Сравнительная героика: праведный Авраам и благоверный князь Дмитрий Донской // Вестник славянских культур. 2013. № 4 (30). С. 58–69.
9 *Рудаков В.Н.* Восприятие монголо-татар в летописных повестях о нашествии Батыя // Герменевтика древнерусской литературы. М.: Наследие, 2000. Сб. 10 / отв. ред. М.Ю. Люстров. С. 135–175.
10 *Рудаков В.Н.* Неожиданные штрихи к портрету Дмитрия Донского (бегство великого князя из Москвы в оценке древнерусского книжника) // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2000. № 1 (1). С. 15–27.
11 *Салмина М.А.* Повесть о нашествии Тохтамыша // Труды Отдела древнерусской литературы Л.: Наука, 1979. Т. 34: Куликовская битва и подъем национального самосознания. С. 134–151.
12 *Трофимова Н.В.* Особенности формы и стилистики плачей в летописных воинских повестях // Вестник славянских культур. 2014. № 1 (31). С. 141–149.
13 *Трофимова Н.В.* Своеобразие стилистики «Повести о нашествии Тохтамыша» // Русская речь. 2003. № 4. С. 63–68.
14 *Трофимова Н.В.* Функционирование библейских цитат в воинских повестях, вошедших в летописи XIV–XV вв. // Вестник славянских культур. 2018. Т. 48. С. 137–150.

Источники

15 *Греков Б.Д., Якубовский А.Ю.* Золотая Орда и ее падение. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1950. 478 с.
16 *Дмитриев Л.А.* Литература конца XIV — первой половины XV в. // История русской литературы XI–XVII веков / Д.С. Лихачев, Л.А. Дмитриев, Я.С. Лурье и др.; под ред. Д.С. Лихачева. 2-е изд., дораб. М.: Просвещение, 1985. С. 177–217.
17 *Лихачев Д.С.* Изучение текста во взаимодействии с другими произведениями // *Лихачев Д.С.* Текстология. На материале русской литературы X–XVII вв. М.; Л.: Наука, 1962. С. 258–272.
18 *Лурье Я.С.* Общерусские летописи XIV–XV вв. Л.: Наука, 1976. 283 с.
19 *Плугин В.А.* Нерешенные вопросы русского летописания XIV–XV веков (К выходу в свет книги Я.С. Лурье «Общерусские летописи XIV–XV вв.) // История СССР. 1978. № 4. С. 73–93.

20 Полное собрание русских летописей. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1913. Т. 18: Симеоновская летопись. 321 с.
21 Рогожский летописец. Тверской сборник (Полное собрание русских летописей. Т. XV). М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.
22 *Тихомиров М.Н.* Древняя Москва. XII–XV вв. Средневековая Россия на международных путях. XIV–XV вв. / сост. Л.И. Шохин; под ред. С.О. Шмидта. М.: Московский рабочий, 1992. 181 с.
23 *Черепнин Л.В.* Образование русского централизованного государства в XIV–XV веках: Очерки социально-экономической и политической истории Руси. М.: Соцэкгиз, 1960. 899 с.
24 *Шамбинаго С.К.* Исторические повести [в литературе Тверского княжества XIII–XIV вв.] // История русской литературы: в 10 т. / АН СССР. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941–1956. Т. II, Ч. 1: Литература 1220-х — 1580-х гг. (1945). С. 101–106.
25 *Шахматов А.А.* Обозрение русских летописных сводов XIV–XVI вв. М.; Л.: Изд-во Академии наук СССР, 1938. 372 с.
26 *Шахматов А.А.* Симеоновская летопись XVI века и Троицкая начала XV в. // ИОРЯС. 1900. Т. V, кн. 2. С. 451–553.

References

1 Aleksandrov, S.S. “Motiv nebesnogo zastupnichestva v drevnerusskikh voinskikh povestiakh XV veka” [“The Motif of Divine Intercession in the Old Russian Military Novels of the 15th Century”]. *Izvestiia Saratovskogo universiteta. Novaia seriia. Filologiia. Zhurnalistika*, vol. 18, issue 2, 2018, pp. 165–169. (In Russ.) DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-2-165-169
2 Bykov, A., Kuz’mina, O. “Sozhzhennaia Moskva” [“Moscow Burnt”]. *Istoriia (ezhenedel’noe prilozhenie k gazete “Pervoe sentiabria,”* no. 35, 2000. Available at: http://yakov.works/history/14/3/1382kuzm.htm (Accessed 12 February 2021). (In Russ.)
3 Denisova, I.V. “Bibleiskie tsitaty v riazanskom letopisnom tekste” [“Biblical Quotations in Ryazan Chronicles”]. *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 1 (66), 2020, pp. 88–94. (In Russ.)
4 Denisova, I.V. “Letopisnyi mif ob Olege Riazanskom (‘Povest’ o nashestvii Tokhtamysha’)” [“The Chronicle Myth about Oleg of Ryazan (*The Tale of Tokhtamysh’ Invasion*)”]. *Vestnik Riazanskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4 (37), 2012, pp. 84–91. (In Russ.)
5 Lur’e, Ia.S., editor. *Istoki russkoi belletristiki. Vozniknovenie zhanrov siuzhetnogo povestvovaniia v drevnerusskoi literature* [*The Origins of Russian Fiction. The Emergence of Storytelling Genres in the Old Russian Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1970. 597 p. (In Russ.)

6 Kazaeva, L.I. “Vidy i funktsii povtorov v tekstakh poeticheskogo i khudozhestvennogo zhanra” [“Types and Functions of Repetition in Poetic and Fictional Genres”]. *Vestnik Iugorskogo gosudarstvennogo universiteta*, issue 5, 2006, pp. 50–53. (In Russ.)

7 Kuz’min, A.G. “Nashestvie Tokhtamysha v 1382 godu i ego posledstviia” [“Invasion of Tokhtamysh in 1382 and its Consequences]. *Obrazovatel’nyi portal Slovo* [*Educational Portal Word*]. Available at: https://www.portal-slovo.ru/history/35303.php?ELEMENT_ID=35303&PAGEN_1=3 (Accessed 12 February 2020).

8 Pervushin, M.V. “Sravnitel’naia geroika: pravednyi Avraam i blagovernyi kniaz’ Dmitrii Donskoi” [“Comparative Heroics: Biblical Abraham and Dmitry Donskoy”]. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, no. 4 (30), 2013, pp. 58–69. (In Russ.)

9 Rudakov, V.N. “Vospriiatie mongolo-tatar v letopisnykh povestiakh o nashestvii Batyia” [“The Perception of the Mongol-Tatars in the Chronicle Stories about the Invasion of Batu Khan”]. *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [*Hermeneutics of the Old Russian Literature*], issue 10, ed. M.Iu. Ljustrov. Moscow, Nasledie Publ., 2000, pp. 135–175. (In Russ.)

10 Rudakov, V.N. “Neozhidannye shtrikhi k portretu Dmitriia Donskogo (begstvo velikogo kniazia iz Moskvy v otsenke drevnerusskogo knizhnika)” [“Unexpected Details about Dmitry Donskoy (the Flight of the Grand Duke from Moscow in the Assessment of the Ancient Russian Scribe)”]. *Drevniaia Rus’. Voprosy medievistiki*, no. 1 (1), 2000, pp. 15–27. (In Russ.)

11 Salmina, M.A. “Povest’ o nashestvii Tokhtamysha” [*The Tale of Tokhtamysh’ Invasion*]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury* [*Proceedings of the Department of Old Russian Literature*], vol. 34. Leningrad, Nauka Publ., 1979, pp. 134–151. (In Russ.)

12 Trofimova, N.V. “Osobennosti formy i stilistiki plachei v letopisnykh voinskikh povestiakh” [“Features of the Form and the Stylistics of the Lamentations in the Chronicle Military Narratives”]. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, vol. 1 (31), 2014, pp. 141–149. (In Russ.)

13 Trofimova, N.V. “Svoeobrazie stilistiki ‘Povesti o nashestvii Tokhtamysha’.” [“The Originality of the Style of *The Tale of Tokhtamysh’ Invasion*”]. *Russkaia rech’*, no. 4, 2003, pp. 63–68. (In Russ.)

14 Trofimova, N.V. “Funktsionirovanie bibleiskikh tsitat v voinskikh povestiakh, voshedshikh v letopisi XIV–XV vv.” [“The Functioning of the Biblical Quotations in Military Narrations, Included in the Chronicles of the 14th–15th Centuries”]. *Vestnik slavianskikh kul’tur*, vol. 48, 2018, pp. 137–150. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)52

КАРТИНА, НЕ СТАВШАЯ ИКОНОЙ: ЖИВОПИСЬ ГЕРОЕВ В РОМАНАХ Ф.М. ДОСТОЕВСКОГО «УНИЖЕННЫЕ И ОСКОРБЛЕННЫЕ» И «ПОДРОСТОК»

© 2021 г. Т.А. Касаткина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 19 февраля 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 25 марта 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-148-165

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П)

Аннотация: Философия и богословие Ф.М. Достоевского не извлекаются из его текстов в виде прямых высказываний, они присутствуют там иначе, выстраиваются путем создания сложноорганизованного образного текста, с использованием писателем отступательной стратегии, вовлекающей читателя в личные открытия и личностные перемены неявным образом. В этой статье речь идет о философии и богословии, формирующихся и раскрывающихся в текстах Ф.М. Достоевского вокруг картин, при написании которых художник отказывается исполнять пожелание заказчика о прямом раскрытии духовного смысла изображаемого. Этот сюжет, минимум дважды возникший внутри корпуса произведений Ф.М. Достоевского, оказывается очень философски и богословски плодотворным. В «Униженных и оскорбленных» благодаря ему автору удается показать, что происходит «с обратной стороны» иконы, в «Подростке» же — раскрыть и сделать очевидными для читателя образы духовного мира в их повседневных обличиях, научить читателя опознавать эти образы не только в ткани художественного текста, но и в мире, с которым взаимодействует сам читатель.

Ключевые слова: философия и богословие в художественном тексте, экфрасис, икона, картина, Достоевский, «Подросток», «Униженные и оскорбленные», книга Иова.

Информация об авторе: Татьяна Александровна Касаткина — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

Для цитирования: *Касаткина Т.А.* Картина, не ставшая иконой: живопись героев в романах Ф.М. Достоевского «Униженные и оскорбленные» и «Подросток» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 148–165. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-148-165



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

PAINTINGS THAT DID NOT BECOME ICONS: PICTORIAL ART IN DOSTOEVSKY'S NOVELS *THE INSULTED AND THE INJURED* AND *THE ADOLESCENT*

© 2021. Tatyana A. Kasatkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: February 19, 2021
Approved after reviewing: March 25, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Acknowledgements: The research has been carried out at A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project no. 17-18-01432-П)

Abstract: Dostoevsky's philosophy and theology cannot be extracted from his work in the form of explicit statements; instead, they manifest themselves via a complexly structured figurative text; the author's strategy consists in stepping back in order to implicitly involve the reader in a process of personal discoveries and personal change. This article focuses on philosophical and theological thoughts in Dostoevsky's works that are associated with the narratives about paintings which the artist paints against the client's demand to explicitly express their spiritual meaning. This kind of storyline recurs at least twice in Dostoevsky's works and appears to be highly effective from a philosophical and theological point of view. In the novel *The Insulted and the Injured*, it demonstrates what happens "on the other side" of the icon, while in *The Adolescent*, it serves to reveal the images of the spiritual world in their everyday array and to teach the reader to recognize these images not only within the fictional world of the text but also without, in the external world with which she interacts.

Keywords: philosophy and theology in literary texts, ekphrasis, icon, painting, Dostoevsky, *The Adolescent*, *The Insulted and the Injured*, *The Book of Job*.

Information about the author: Tatyana A. Kasatkina, DSc in Philology, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0875-067X

E-mail: t-kasatkina@yandex.ru

For citation: Kasatkina, T.A. "Paintings That Did Not Become Icons: Pictorial Art in Dostoevsky's Novels *The Insulted* and *The Injured and The Adolescent.*" *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 148–165. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-148-165

Одним из важнейших вопросов в сегодняшней науке о Ф.М. Достоевском является вопрос о том, как и посредством чего сообщаются читателю сложные философские и богословские идеи Достоевского, никогда не появляющиеся в текстах, предназначенных для публикации, в виде прямых высказываний или, по крайней мере, не сводимые только к прямым высказываниям даже самых близких к авторской позиции героев писателя. Эти вопросы вновь поставлены и подробно разобраны как в моей недавней книге, так и в статьях замечательных исследователей творчества Ф.М. Достоевского А.Г. Гачевой и О. Меерсон [5; 2; 8]. Отказ от «доведения мысли до конца» был сформулирован неоднократно и самим писателем, отражая как аспект столь желанного автору читательского сотрудничества, необходимого для «перемены ума» читателя («пусть потрудятся сами читатели» [10, т. 11, с. 303]), так и важность сохранения тайны как глубины, уничтожаемой «окончательным и последним словом», переводящим глубину в плоскую банальность[1]. Посредством отступательной стратегии Ф.М. Достоевский, с

1 Ф.М. Достоевский в письме Всеволоду Соловьеву от 16(28) июля 1876 г. из Эмса пишет: «Вот что значит доводить мысль до конца! Поставьте какой угодно парадокс, но не доводите его до конца и у вас выйдет и остроумно, и тонко, и comme il faut; доведите же иное слово до конца, скажите например вдруг: “вот это-то и есть Мессия” — прямо и не намеком, и вам никто не поверит именно за вашу наивность, именно за то, что довели до конца, сказали самое последнее ваше слово. А впрочем, с другой стороны, если б многие из известнейших остроумцев, Вольтер, например, вместо насмешек, намеков, полуслов и недомолвок, вдруг решились бы высказать все, чему они верят, показали бы всю свою подкладку разом, сущность свою, — то поверьте, и десятой доли прежнего эффекта не стяжали бы. Мало того — над ними бы только посмеялись. Да человек и вообще как-то не любит ни в чем последнего слова, “изреченной” мысли, говорит, что: “Мысль изреченная есть ложь”» [10, т. 29 (2), с. 102]. Он здесь показывает важность демонстрации конечных выводов текста *при его анализе*, поскольку только так можно предъявить читателю прячущуюся за отказом высказать

юности ставящий себе задачей повести обратившихся к его творчеству по пути преображения[2], вовлекает читателя в личные открытия и личностные перемены неявным образом.

Одним из вариантов такой отступательной стратегии для Ф.М. Достоевского становится один из видов экфрасиса[3]: описание картины, создающейся внутри романного мира.

У Ф.М. Достоевского в произведениях, разделенных значительным временным промежутком (четырнадцатью годами): «Униженных и оскорбленных» и «Подростке», — есть две структурно сходные микроистории, посвященные отказу взявшегося писать картину художника исполнить пожелание заказчика о прямом раскрытии духовного смысла изображаемого, как его видит или как его желает видеть заказчик. Структурное сходство свидетельствует о том, что Достоевским этот поворот сюжета длительно обдумывался и был для писателя не случаен. Поскольку же истории эти имеют прямое отношение к законам художественного творчества, они становятся особенно важны, в том числе для понимания того, как и зачем создает свои произведения Ф.М. Достоевский. В этих сюжетах Достоевским ставится и решается также вопрос о том, что есть икона, вопрос, не поднимавшийся им прямо и по существу за пределами художественных текстов[4].

последнее слово неглубокость автора — но одновременно и постулирует предоставление читателю входа в мысль — но не выхода, не ее прямо выговоренных конечных итогов — как важное свойство трансформирующего художественного текста. Выход из лабиринта успешно завершает инициацию только тогда, когда он найден самостоятельно.

2 Вот как он объясняет, например, в письме брату Михаилу, почему автор может желать славы: «Послушай! Мне кажется, что слава также содействует вдохновенью поэта. Байрон был эгоист: его мысль о славе — была ничтожна, суетна... Но одно помышленье о том, что ***некогда вслед за твоим былым восторгом вырвется из праха душа чистая, возвышенно-прекрасная,*** мысль, что вдохновенье как таинство небесное освятит страницы, над которыми плакал ты и будет плакать, потомство, не думаю, чтобы эта мысль не закрадывалась в душу поэта и в самые минуты творчества» [10, т. 28 (1), с. 54–55] (в цитатах здесь и далее — выделено мной. — *Т.К.*). Очевидно, что слава здесь видится только как проводник к тексту, который сам создается автором, чтобы стать путеводителем для души, пребывающей во прахе — но могущей осилить дорогу преображения.

3 Использую здесь этот термин лишь потому, что он каталогизирует в настоящее время работы, посвященные исследованию функций описаний художественных произведений в художественном тексте, к каковым относится и данная статья. О происхождении термина см.: [1]. О возможных вариантах классификации см.: [7].

4 Каталогизирующую роль для моментов появления икон как материальных предметов в творчестве Ф.М. Достоевского и прямых высказываний писателя о них могут сыграть статьи: [6; 9].

Первая история — история создания портрета в «Униженных и оскорбленных» — дана в рассказе Анны Андреевны Ихменевой, матери Наташи, в самый напряженный момент развития сюжета, когда Анна Андреевна страшно боится, что ее супруг проклянет дочь, ушедшую из семьи и живущую вне законного брака с сыном его злейшего врага:

> — Ах, батюшка, мало было одних бед, так, видно, еще не вся чаша выпита! Помнишь, голубчик, или не помнишь? был у меня медальончик, в золото оправленный, так для сувенира сделано, а в нем портрет Наташечки, в детских летах; ***восьми*** лет она тогда была, ***ангельчик*** мой. Еще тогда мы с Николаем Сергеичем его проезжему живописцу заказывали, да ты забыл, видно, батюшка! Хороший был живописец, ***купидоном*** ее изобразил: волосики светленькие такие у ней тогда были, взбитые; в рубашечке кисейной представил ее, так что и тельце просвечивает, и такая она вышла хорошенькая, что и наглядеться нельзя. ***Просила я живописца, чтоб крылышки ей подрисовал, да не согласился живописец***. Так вот, батюшка, я, после ужасов-то наших тогдашних, медальончик из шкатулки и вынула, да на грудь себе и повесила на шнурке, так и носила ***возле креста***, а сама-то боюсь, чтоб мой не увидал. Ведь он тогда же все ее вещи приказал из дому выкинуть или сжечь, чтоб ничто и не напоминало про нее у нас. А мне-то хоть бы на портрет ее поглядеть; иной раз поплачу, на него глядя, — всё легче станет, а в другой раз, когда одна остаюсь, не нацелуюсь, как будто ее самое целую; имена нежные ей прибираю да и на ночь-то каждый раз перекрещу. Говорю с ней вслух, когда одна остаюся, спрошу что-нибудь и представляю, как будто она мне ответила, и еще спрошу [10, т. 3, с. 218–219].

Отложим пока комментарий и посмотрим на структурно сходную по указанному признаку историю в «Подростке».

Эта история рассказана Макаром Ивановичем Долгоруким. После самоубийства мальчика, испугавшегося наказания от купца Скотобойникова, кающийся купец просит художника, бывшего учителя мальчика:

> — Напиши же ты мне картину самую большую, во всю стену, и напиши на ней перво-наперво реку, и спуск, и перевоз, и чтоб все люди, какие были тогда, все тут были. И чтоб полковница и девочка были, и тот самый ежик.

Да и другой берег весь мне спиши, чтоб виден был, как есть: и церковь, и площадь, и лавки, и где извозчики стоят, — все, как есть, спиши. И тут у перевоза мальчика, над самой рекой, на том самом месте, и беспременно, чтобы два кулачка вот так к груди прижал, к обоим сосочкам. Беспременно это. ***И раскрой ты перед ним с той стороны, над церковью, небо, и чтобы все ангелы во свете небесном летели встречать его.*** Можешь потрафить аль нет?

— Я все могу.

— Я не то чтоб такого Трифона, как ты, я и первейшего живописца из Москвы могу выписать, али хоша бы из самого Лондона, да ты его лик помнишь. Если выйдет не схож али мало схож, то дам тебе всего пятьдесят рублей, а если выйдет совсем похож, то дам двести рублей. Помни, глазки голубенькие... Да чтобы самая-самая большая картина вышла.

Изготовились; стал писать Петр Степанович, да вдруг и приходит:

— ***Нет***, говорит, ***в таком виде нельзя писать***.

— Что так?

— Потому что грех сей, самоубивство, есть самый великий из всех грехов. То как же ангели его будут стречать после такого греха?

— Да ведь он — младенец, ему не вменимо.

— Нет, не младенец, а уже отрок: ***восьми*** уже лет был, когда сие совершилось. Все же он хотя некий ответ должен дать. Еще пуще ужаснулся Максим Иванович.

— А я, — говорит Петр Степанович, — вот как придумал: небо открывать не станем и ангелов писать нечего; а спущу я с неба, как бы в встречу ему, ***луч; такой один светлый луч***: все равно как бы нечто и выйдет.

Так и пустили ***луч***. И видел я сам потом, уже спустя, картину сию, и этот ***луч*** самый, и реку — во всю стену вытянул, вся синяя; и отрок милый тут же, обе ручки к грудкам прижал, и маленькую барышню, и ежика — все потрафил.

Только Максим Иванович тогда никому картину не открыл, а запер ее в кабинете на ключ от всех глаз. А уж как рвались по городу, чтоб повидать всех гнать велел. Большой разговор пошел. А Петр Степанович словно из себя тогда вышел:

«Я, говорит, теперь уже все могу; мне, говорит, только в Санкт-Петербурге при дворе состоять». Любезнейший был человек, а превозноситься любил беспримерно. И постигла его участь: как получил все двести рублей,

начал тотчас же пить и всем деньги показывать, похваляясь; и убил его пьяного ночью наш мещанин, с которым и пил, и деньги ограбил; все сие наутро и объяснилось» [10, т. 13, с. 319–320].

В обоих случаях заказчик с написанной картиной поступает как с иконой. Это особенно очевидно в первом случае: портрет Наташи помещается на груди рядом с крестом, где обычно помещались образки особо почитаемых святых, героиня с ним разговаривает, общаясь через него с прототипом, и даже получает ответы. И, однако, при этом отношения здесь очевидно перевернуты: героиня ищет не получить, но *передать* покровительство, мы как бы видим отношения с иконой, как они строятся *с другой стороны границы*, со стороны святого покровителя, а не со стороны молитвенника, ищущего заступничества. И такое постоянное предстояние и нахождение в отношении именно с другой стороны иконы открывает нам главный принцип видения Ф.М. Достоевским духовного мира: это не мы взываем — это к нам взывают, это с той стороны границы постоянно стучат — а мы только открываем ее, когда оказываемся в ситуации жестокой нужды, как это происходит и с Наташей, возвращающейся домой, лишь будучи окончательно оставленной возлюбленным и оскорбленной его отцом. Как бы необычно это не могло показаться — в сущности, Ф.М. Достоевский в своем видении просто опирается на слова Спасителя: «Се, стою у двери и стучу: если кто услышит голос Мой и отворит дверь, войду к нему, и буду вечерять с ним, и он со Мною» (Откр. 3: 20).

И да — с другой стороны иконы обнаруживается наш портрет, что сначала потрясает — а потом кажется очевидным: если икона — это плоскость, соединяющая пространства молящегося и того, к кому обращена молитва, естественно, что Другой видит со своей стороны икону как обращенное к нему лицо молящегося (или даже когда-то молившегося), как портрет, который представляет собой квинтэссенцию нашего пути во времени.

Интересно, что Ф.М. Достоевский прямо прописывает двусторонность связи, наличие «приёмника» с другой стороны, поскольку прямо перед уходом из дома «навсегда», о чем, родители не знают (по крайней мере — сознательно), Анна Андреевна надевает на шею Наташи крест с ладонкой при нем. Наташа говорит: «Прощайте». Мать отвечает ей: «— И, ***ангел мой***, что прощаться, далекий ли путь! На тебя хоть ветер подует; смо-

три, какая ты бледненькая. Ах! да ведь я и забыла (всё-то я забываю!) — ***ладонку*** я тебе кончила; ***молитву зашила в нее, ангел мой***; монашенка из Киева научила прошлого года; ***пригодная молитва***; еще давеча зашила. Надень, Наташа. Авось Господь Бог тебе здоровья пошлет. Одна ты у нас[5]. И старушка вынула из рабочего ящика нательный золотой крестик Наташи; на той же ленточке была привешена только что сшитая ладонка. — Носи на здоровье — прибавила она, надевая крест и крестя дочь, — когда-то я тебя ***каждую ночь так крестила на сон грядущий, молитву читала, а ты за мной причитывала*** » [10, т. 3, с. 194]. Мы видим, что Анна Андреевна как бы вешает уходящей дочери на шею свою ежедневную за нее молитву, зашитую в ладонке, молитву, на которую дочь отзывалась прежде, а теперь перестала. В ладонке как бы оказывается свернутым, капсулированным повторяющееся время ежедневного молитвенного круга, которое вновь разворачивается и становится обновленной связью в тот момент, когда мать надевает себе на шею рядом с крестом медальон с портретом дочери.

Во втором случае заказчик закрывает картину ото всех именно потому, что для него она тоже становится как бы каналом личной связи, но связи не желанной, а грозной: обвиняющей и угрожающей. Мы далее узнаем, что мальчик является ему во снах как предвестник нового угрожающего вторжения в его жизнь страшных и, на первый взгляд, разрушительных обстоятельств.

Заметим, однако, что в обоих случаях заказчик хочет, чтобы картина и ***была написана*** как икона: как проявляющий концы и начала образ-проводник, раскрывающий существо личности или события; чтобы в ней художником был открыто перейден барьер очевидного, чтобы стало видно невидимое.

В обоих случаях художник не соглашается.

Во втором случае художник прямо объясняет причину своего несогласия. В первом — вроде бы не объясняет, но причина эта вполне проявляется в речи героини, хотя сама она ее словно не замечает и игнорирует, оставляет за гранью своего восприятия.

5 Это очень важные слова. После них наступает разлука с *единственной* Наташей — и Наташа возвращается лишь в тот момент, когда «у нас» появляется еще одна девочка, Нелли. Оказывается, концентрация любви на единственном ведет к утрате этого единственного — и единственного можно вернуть только путем «расширения» любви, путем размыкания сосредоточенности — размыканием кольца рук, в котором помещается только один.

Героиня говорит, что ее ***ангельчика*** (и именно так она и будет воспринимать дочь и изображение дочери, несмотря ни на какие жизненные обстоятельства) «хороший живописец» изобразил ***купидоном***. Такое смешение в изображении вполне объяснимо начавшейся с эпохи Возрождения традицией изображений путти с широким спектром значений: от «амурчиков» до «ангельчиков». В XVIII в. значение становится во многих случаях особенно трудноопределимо. Возьмем, например, картину Франсуа Буше «Путти с птицами» (1730–1733).



Франсуа Буше «Путти с птицами» (1730–1733). Академия искусства, Гонолулу
Francois Boucher, "Putti with Birds" (1730–1733). Academy of Art, Honolulu

Мы не можем, безусловно, определить, изображены здесь «ангелы» или «амуры», поскольку символика, заложенная в картину, предполагает возможность как той, так и другой интерпретации. Крылатые детки на картине держат птиц: в клетке, в руках или отпустив, но удерживая на веревочке. Птица — древнейший символ души человеческой. Но что именно здесь

происходит: ангелы ли это, которые опекают незрелые души, возрастая вместе с ними, или это амуры, безжалостно играющие с душами, удерживая их на привязи страстей? Они ловят птиц — или выпускают, вновь приучая к самостоятельному полету после заключения в клетке? На картине нет ничего, что могло бы радикально разрешить наше сомнение в одну или другую сторону.

Ф.М. Достоевский оказывается здесь вполне искусствоведчески точен: смешение в изображении и повседневном сознании «ангельчика» и «купидона» к описываемому им моменту давно произошло — и для героини нет никакого противоречия в том, что ее «ангельчика» изображают «купидоном».

Но тем не менее слово cupido (лат.) буквально значит — желание, жажда, жадность, и это именно те свойства, которые будут проявляться в любви Наташи к Алеше, и наиболее явно — в тот момент, который описан в романе как момент исчезновения медальона. В этот же момент, однако, любовь ее проходит трансформацию из захватнической в отдающую и не требующую возврата, из «купидоновой» в «ангельскую». Получается, что мать (как и Бог) неизменно видит Наташу как ангела, созерцая ее истинную сущность, а художник рисует земной путь, который ей предстоит еще только пройти, чтобы эту сущность в себе явить в полноте. Характерно, что образ создается (т. е. путь к себе через этап отказа от себя начинается героиней и фиксируется художником) в восемь лет — в момент начала времени после завершения периода младенческой невинности (состояние невинности — это состояние первоначального равенства себе самому).

История заканчивается тем, что медальон обнаруживается у отца, — и он растаптывает медальон каблуком, устыдившись своей слабости перед лицом близких. Это очень сложная сцена, в которой Ф.М. Достоевский как бы предъявляет читателю того карающего Бога-Отца, сохранившего Свой ветхозаветный образ, мстящего за нарушение и ослушание, который столь часто присутствовал и присутствует в христианских представлениях, — но одновременно показывает, что это только маска человеческой гордости, надеваемая перед другими из-за человеческой слабости и стыда, из-за ложных представлений о чести, которую нужно оберегать жестокостью; что в гневном и карающем отце гневается и карает лишь человек, не Бог. Что Бог проявляется в отце точно так же, как в матери, но, как всегда у Достоевского, мужчине труднее отрешиться от эгоистичного человека в себе, от гордого

человека напоказ — и он прячется ото всех, чтобы открыться проявлению Божественного в нем: «Она поняла, что он нашел его, обрадовался своей находке и, может быть, дрожа от восторга, ревниво спрятал его у себя от всех глаз; что где-нибудь один, тихонько от всех, он с беспредельною любовью смотрел на личико своего возлюбленного дитяти, — смотрел и не мог насмотреться, что, может быть, он так же, как и бедная мать, запирался один от всех разговаривать с своей бесценной Наташей, выдумывать ее ответы, отвечать на них самому, а ночью, в мучительной тоске, с подавленными в груди рыданиями, ласкал и целовал милый образ и вместо проклятий призывал прощение и благословение на ту, которую не хотел видеть и проклинал перед всеми» [10, т. 3, с. 223]. Не сила, но человеческая слабость мешает герою выйти из своего оскорбленного уединения и божественно открыться навстречу самому любимому существу в его жизни.

Во втором случае, в «Подростке», то, чего именно хочет заказчик, чему он жаждет обрести подтверждение в образе, проясняется через слова увещания его архимандритом, после каковых слов и происходит заказ с подробным описанием картины. Все пытаются как-то вывести купца из состояния отчаяния, вызванного самоубийством мальчика на его глазах. Архимандрит в том числе говорит: «И еще то вспомни, что и ангелы Божии несовершенны, а совершен и безгрешен токмо един Бог наш Иисус Христос, ему же ангелы служат» [10, т. 13, с. 318]. Напомню, заказчик буквально на следующей странице требует: «И раскрой ты перед ним с той стороны, над церковью, небо, и чтобы все ангелы во свете небесном летели встречать его» [10, т. 13, с. 319]. В сущности, купец требует, чтобы художник изобразил мальчика Христом.

Для Ф.М. Достоевского это совершенно нормальный поворот, еще в черновиках к «Бесам» он многократно воспроизведет в разных вариантах запись, содержащую в себе слова «если все Христы»[6], которую будет рас-

6 «...жертвовать и жертвовать, тогда все взаимно и будут счастливы, ибо предположить, что все Христы» [10, т. 11, с. 106]; «Если б представить, что все Христы, то мог ли быть пауперизм? В христианстве даже и недостаток пищи и топлива был бы спасением (можно не умерщвлять младенцев, но самому вымирать для брата моего)» [10, т. 11, с. 182]; «Христианство компетентно даже спасти весь мир и в нем все вопросы (если все Христы...)» [10, т. 11, с. 188]; «Вообразите, что все Христы, — ну возможны ли были бы теперешние шатания, недоумения, пауперизм? Кто не понимает этого, тот ничего не понимает в Христе и не христианин. Если б люди не имели ни малейшего понятия о государстве и ни о каких науках, но были бы все как Христы, возможно ли, чтоб не было рая на земле тотчас же?» [10, т. 11,

сматривать как единственный по-настоящему годный и рабочий способ социальных преобразований. В сущности, для него движение человека к настоящему себе — это движение ко Христу в себе, проявление в себе Христа; идея воплощения Христа в каждом лице и в каждой жизни — главная идея всего творчества писателя. То есть тут нет никакого преувеличения значения человека с точки зрения Ф.М. Достоевского. И тем не менее художник отказывается, потому, как он объясняет сам, что совершен самый страшный грех — самоубийство, который препятствует приближению человека к своей славе, к окончательному преображению, к обретению новой природы.

В случае портрета Наташи художник отказывается изображать ее крылатой, потому что она — в пути, ее путь не завершен, а крылья как бы изображают человека в конечной его точке, закрепляют за человеком состояние или «ангела», или «купидона», даже если и художник, и зритель в какой-то момент почти разучились их различать. Только человеку дан путь, который можно пройти, чтобы, преодолев в себе «купидона», жадного и жаждущего, стать «ангелом» — служащим и отдающим посланником Бога. Для Ф.М. Достоевского эта перемена от жадного и жаждущего к служащему и отдающему является показателем высшего развития личности и обретения человеком своей истинной природы, о чем он прямо напишет еще в «Зимних заметках о летних впечатлениях»[7], где обозначит высшую точку развития личности обретением способности прекратить беречь и сохранять себя, предъявлять и демонстрировать себя, завоевывать и охранять свое — и смочь отдать себя всю другим «безраздельно и беззаветно».

с. 193]; «Вот тут труд всеобщий (если б все были Христы) проявился бы с радостным пением, но не афинских вечеров» [10, т. 11, с. 193].

7 «Что же, скажете вы мне, надо быть безличностью, чтобы быть счастливым? Разве в безличности спасение? Напротив, напротив, говорю я, не только не надо быть безличностью, но именно надо стать личностью, даже гораздо в высочайшей степени, чем та, которая теперь определилась на Западе. Поймите меня: ***самовольное***, ***совершенно сознательное и никем не принужденное*** самопожертвование всего себя в пользу всех есть, по-моему, признак высочайшего развития личности, высочайшего ее могущества, высочайшего самообладания, высочайшей свободы собственной воли. Добровольно положить свой живот за всех, пойти за всех на крест, на костер, можно только сделать при самом сильном развитии личности. Сильно развитая личность, вполне уверенная в своем праве быть личностью, уже не имеющая за себя никакого страха, ничего не может сделать другого из своей личности, то есть никакого более употребления, как отдать ее всю всем, чтоб и другие все были точно такими же самоправными и счастливыми личностями. ***Это закон природы; к этому тянет нормально человека***» [10, т. 5, с. 79].

Ф.М. Достоевский заявляет, что к такой самоотдаче «по закону природы» ***нормально*** влечет человека — и как бы это ни казалось преувеличенно и даже «болезненно» выраженным, если мы посмотрим на главные сейчас, в нашей далекой, казалось бы, от идей бескорыстной самоотдачи реальности, признаки «успешности», мы увидим на их высшей ступени «самореализацию» и «востребованность», что и есть потребность в том, чтобы ты и твое понадобились как можно большему числу людей, были взяты и приняты ими в область своего бытия, туда, где они — протагонисты, чтобы области ***их*** жизни были обогащены твоим. Так что Ф.М. Достоевский очень точен: человека ***нормально*** влечет к самоотдаче, какие бы искаженные и даже уродливые формы это желание зачастую ни принимало.

Отметим еще раз: в обоих случаях детям 8 лет, что во втором случае особо подчеркнуто как конец безгрешного бытия и начала ***вольного*** пути человека на земле.

И путь этот не предопределен ни в одном, ни в другом случае, хотя, как кажется, во втором случае он уже завершен: мальчик утонул, убежал в смерть от пугавшего его до смерти благодетеля — и всю дальнейшую историю купца Скотобойникова, его сватовства к матери мальчика, ее отвращения и все же согласия после того, как купец пообещал построить храм «токмо на вечный помин души» мальчика-самоубийцы [10, т. 13, с. 320], рождения ими нового мальчика, которое они рассматривают как прощение себе, но, однако, умирающего по истечении 8 дней жизни, можно рассмотреть на фоне истории Давида и Вирсавии (история дома Давидова является одним из подчеркнуто заявленных протосюжетов для романа «Подросток»[8]), когда первый ребенок, рожденный в союзе Давида и Вирсавии, умирает как искупительная жертва за Давидов грех.

Однако можно увидеть эту историю в романе совсем иначе: так, словно время мальчика не закончилось в момент внезапно прерванной жизни и ему позволяется вновь родиться, ему словно дано вернуться на землю внутри этого заключенного по его повелению брака, чтобы умереть на восьмой день жизни — но умереть уже не смертью самоубийцы. Заметим: у мальчиков, ни у одного, ни у второго, в романе нет имени, и их именования как бы накладываются друг на друга, что особенно очевидно в сцене сватовства:

8 См. об этом: [3, с. 412–437].

«Матушка, возопил, честная вдовица, выйди за меня, изверга, замуж, дай жить на свете! <...> Хочу, говорит, чтоб у нас еще мальчик родился, и ежели родится он, тогда, значит, тот мальчик простил нас обоих: и тебя и меня. Мне так мальчик велел» [10, т. 13, с. 320]. Важно, что во время этого сватовства мать мальчика «ни жива ни мертва», а купец «как бы в исступлении», т. е. оба находятся в некоем пространстве, выходящем за границы обыденного, превышающем пределы повседневного: пространстве, в котором только и может продлиться время умершего.

Надо заметить, что все, что происходит в жизни купца и матери мальчика после гибели мальчика, происходит в его присутствии: он непрестанно снится купцу до тех пор, пока вышедшая за него мать мальчика не зачала, потом не снится и никак себя не проявляет до рождения ребенка (словно оказывается в месте, откуда невозможно (или не нужно) вступать в духовное общение (например, во чреве)), и вновь снится в первую же ночь после рождения, повергая посветлевшего было купца во мрак и отчаяние.

Чтобы понять происходящее в этой истории, нужно принять во внимание, что весь рассказ Макара Долгорукого пронизан цитатами из книги Иова — и это важное указание (если понимать, что происходит в книге Иова и почему[9]) на то, что происходящее с нами в нашей жизни может не

9 Вот как объясняет значение книги Иова старец Зосима: «Слышал я потом слова насмешников и хулителей, слова гордые: как это мог Господь отдать любимого из святых своих на потеху диаволу, отнять от него детей, поразить его самого болезнью и язвами так, что черепком счищал с себя гной своих ран, и для чего: чтобы только похвалиться пред сатаной: "Вот что, дескать, может вытерпеть святой мой ради меня!" Но в том и великое, что тут тайна, — что ***мимоидущий лик земной и вечная истина соприкоснулись тут вместе. Пред правдой земною совершается действие вечной правды***. Тут Творец, как и в первые дни творения, завершая каждый день похвалою: "Хорошо то, что я сотворил", — смотрит на Иова и вновь хвалится созданием своим. ***А Иов, хваля Господа, служит не только Ему, но послужит и всему созданию Его в роды и роды и во веки веков, ибо к тому и предназначен был***» [10, т. 14, с. 265]. Герой Ф.М. Достоевского тут прямо говорит о том, что значение происшедшего с Иовом не может быть понято в рамках его личной жизни, что в этих рамках это страдание бессмысленно и даже преступно, если за ним стоит действующая Личность — но что в судьбах творения смысл и значение происходящего с Иовом огромны. Можно пояснить мысль Зосимы, очевидную ему и его собеседникам (для которых чтение Ветхого Завета в свете Завета Нового есть норма, и для которых все целевые причины происходящего в Ветхом Завете обретаются в Новом), но, возможно, не очевидную современному читателю. Без верности Иова невозможно было бы пришествие Христово, как и без решимости Авраама: Бог в этих историях испытывает ***параметры*** человека, смотрит, настолько ли человек велик, чтобы в него мог войти Бог. Смотрит, способен ли человек отдать ради Бога то, что в тысячу раз дороже ему, чем он сам — сына своего, как его потом придется отдать

получать смысл и значение в области нашей жизни — а получать смысл и значение только за ее пределами, как это случилось в истории Иова. И действительно, события жизни каждого из героев становятся важнейшими событиями в области преображения жизни и личности других героев, в области их дорастания до своего человеческого максимума (и недаром купца, который в этой истории главное преображающееся лицо, зовут Максимом), в области их дорастания до способности принять благодать Божию («Максим Иванович» и значит «величайшая благодать Божия»). В области собственной жизни героев эти события выглядят как ненужные и бессмысленные мучения — но другой через них обретает спасение, не могущее быть обретенным иным способом; «бессмысленные» страдания одного героя создают место и условия, в которых может совершиться преображение другого. Так нелепая смерть мальчика становится началом преображения купца Скотобойникова (говорящая фамилия с двойным смыслом: сначала он бьет и притесняет всех, словно скотов, лишенных собственной воли; затем он убивает распоясавшегося скота в себе) — а странный брак, в котором надо «бессмысленно» родить дитя, умершее через 8 дней, становится возможностью для мальчика-самоубийцы умереть другой смертью и выйти из того состояния запертости в непереносимых ощущениях своих последних мгновений на земле, в которых, по мнению философов[10], застревают самоубийцы, как в капле янтаря; пойти по протянутому ему на картине лучу туда, где все ангелы будут встречать его.

Получается, что Ф.М. Достоевский в обоих случаях представляет нам не живописное, но словесное полотно иконы (включающее в себя весь сюжет, складывающийся в романе вокруг соответствующей картины и даже выходящий за ее пределы: так, значение солнечного луча как ощутимого присутствия Божия, как знака и начала рая читатель может увидеть только в контексте всего романа[11]), в котором сложно сплетаются действия и по-

Богу; смотрит, способен ли человек остаться верным Тому, Кто предает его — как Бог остается верным предающим его человекам. Авраам и Иов — удостоверение тому, что, как скажет Достоевский в другом месте, «что в человеке может вместиться Бог. Это величайшая идея и величайшая слава человека, до которой он мог достигнуть» [10, т. 25, с. 228].

10 См. об этом мою статью: [4].

11 Или даже в более широком контексте творчества Ф.М. Достоевского, вот, например, слова его парадоксалиста из «Дневника писателя» 1876 г. (т. е. совсем вскоре после завершения «Подростка»), почти прямо предъявляющие читателю луч солнца как единственное доступное нам пока в ощущениях явление Бога и рая, которого жаждет и к которому стре-

ступки людей, открывающие тем, кто находится рядом с ними возможность спасения.

Художники же Ф.М. Достоевского в обоих случаях решают остаться в области достоверного, не опережая явления рая и совершенного человека, не следуя фантазии заказчиков, даже если эта фантазия есть прозрение, ясновидение, в котором очи созерцателя распахнуты в первом случае — любовью, а во втором — силой раскаяния. Они соглашаются максимально проявить явленное — но только и именно проявить уже наличное (недаром в рассказе о втором случае факт устремления ребенком глаз к небу подчеркнут словами в скобках: «(видели, видели!)» [10, т. 13, с. 318]), не захватывая область предвидения, без снисхождения к желанию заказчиков магически предопределить счастливое и быстрое завершение пути или сюжета. Но,

мится все человечество: «Не виноват же каждый из них, что не может сделать из жизни ***рая***, а потому и страдает. Вот мне и нравится глядеть, как все эти страдальцы здесь смеются.
— Смеются из приличия?
— Смеются из обычая, который их всех ломит и заставляет принимать участие в игре в ***рай***, пожалуй, если хотите так назвать. Он не верит ***раю***, он играет в эту игру скрепя сердце, но всё же играет, а тем развлекается. Обычай-то уж слишком силен. Тут есть такие, которые этот обычай даже совсем за серьезную вещь приняли — и тем лучше для них, конечно; они уже в настоящем ***раю***. Если вы их всех любите (а вы их должны любить), — то должны радоваться, что им есть возможность отдохнуть и забыться, ну, хоть в мираже.
— Да вы смеетесь? И зачем я должен любить их?
— Да ведь это человечество, другого ведь и не бывает, а как же не любить человечества. В последнее десятилетие нельзя не любить человечества. Здесь есть одна русская дама, которая очень любит человечество. И совсем я не смеюсь. И, чтоб не продолжать на эту тему, я вам прямо скажу в заключение, что всякое общество хорошего тона, вот этакая — вот фешенебельная толпа, имеет в себе даже некоторые положительные достоинства. Например: всякое фешенебельное общество уже тем хорошо, что оно хоть карикатурно, а соприкасается с природой больше, чем всякое иное, например даже земледельческое, которое в большинстве своем везде пока живет совсем неестественно. Я уж не говорю про фабрики, про войска, про школы, про университеты: всё это верх неестественности. Эти же всех свободнее, потому, что всех богаче, а потому, по крайней мере, могут жить как хотят.
О, разумеется, они соприкасаются с природой лишь насколько позволяют приличие и хороший тон. Раздвинуться, раствориться, раскрыться навстречу природе совершенно, навстречу вот ***этому золотому солнечному лучу***, который светит на нас, грешных, с голубого неба, без разбора: стоим ли мы того или нет, — без сомнения, неприлично в той мере, в какой хотелось бы теперь нам обоим или там какому-нибудь поэту; маленький стальной замочек хорошего тона по-прежнему висит над каждым сердцем и над каждым умом. Тем не менее нельзя не согласиться, что хороший тон все-таки ступил хоть маленький шажок по дороге соприкосновения с природой не только в наше столетие, но даже в наше поколение. Я наблюдал и прямо вывожу, что в наш век чем дальше, тем больше понимают и соглашаются, что соприкосновение с природой есть самое последнее слово всякого прогресса, науки, рассудка, здравого смысла, вкуса и отличной манеры» [10, т. 23, с. 85–86].

заметим, однако: не является ли принцип — ***писать только явленное*** — главным принципом создания канонической иконы?

Таким образом, благодаря сюжету об отказе художника открыто изображать запредельное, в «Униженных и оскорбленных» Ф.М. Достоевскому удается показать, что происходит «с обратной стороны» иконы, в «Подростке» же — раскрыть смысл бедственных происшествий, бессмысленных внутри истории личности, и сделать очевидными для читателя образы духовного мира в их повседневных обличиях, научить читателя опознавать эти образы не только в ткани художественного текста, но и в мире, с которым взаимодействует сам читатель.

Список литературы

Исследования

1 *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста: К проблеме структурной классификации // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. Структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.

2 *Гачева А.Г.* Творчество Ф.М. Достоевского и проблема нравственного истолкования догмата о Троице в русском богословии XIX — первой трети XX века // Достоевский и мировая культура. 2019. № 3. С. 52–87. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-52-87

3 *Касаткина Т.А.* О творящей природе слова. Онтологичность слова в творчестве Ф.М. Достоевского как основа «реализма в высшем смысле». М.: ИМЛИ РАН, 2004. 480 с.

4 *Касаткина Т.А.* О самоубийстве // Новый мир. 2009. № 10. С. 129–141.

5 *Касаткина Т.А.* Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.

6 *Лепахин В.* Икона в творчестве Достоевского // Достоевский: Материалы и исследования. М.: Наука, 2000. Т. 15. С. 237–263.

7 *Лепахин В.* Экфрасис в русской литературе: опыт классификации // Визуализация литературы. Белград: Изд-во филологического факультета Белградского ун-та, 2012. С. 7–31.

8 *Меерсон О.* Библейские подтексты у Достоевского как арбитры при толковании спорных мест // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2019. № 3 (7). С. 34–51. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-34-51

9 *Сидяков Ю.* О иконе (образе) в творчестве Достоевского // POETICA~D. N 1: Поэтика Достоевского. Статьи и заметки. Rīga: LU Akadēm. apgāds, 2007. С. 107–116.

Источники

10 *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

References

1 Braginskaia, N.V. “Ekfrasis kak tip teksta: K probleme strukturnoi klassifikatsii” [“Ekphrasis as a Type of Text: the Problem of Structural Classification”]. *Slavianskoe i balkanskoe iazykoznanie. Karpato-vostochnoslavianskie paralleli. Struktura balkanskogo teksta* [*Slavic and Balkan Linguistics. Carpathian-East Slavic Parallels. The Structure of the Balkan Text*]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 259–283. (In Russ.)

2 Gacheva, A.G. “Tvorchestvo F.M. Dostoevskogo i problema nravstvennogo istolkovaniia dogmata o Troitse v russkom bogoslovii XIX — pervoi treti XX veka” [“The Works of F.M. Dostoevsky and the Problem of Moral Interpretation of the Dogma of the Trinity in the Russian Theology of the 19th — the First Third of the 20th Century”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3, 2019, pp. 52–87. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-52-87 (In Russ.)

3 Kasatkina, T.A. *O tvoriashchei prirode slova. Ontologichnost’ slova v tvorchestve F.M. Dostoevskogo kak osnova “realizma v vysshem smysle”* [*On the Creative Nature of Words. Ontology of Words in the Works of F.M. Dostoevsky as the Basis of his “Realism in the Highest Sense”*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2004. 480 p. (In Russ.)

4 Kasatkina, T.A. “O samoubiistve” [“About Suicide”]. *Novyi mir* [*New World*], no. 10, 2009, pp. 129–141. (In Russ.)

5 Kasatkina, T.A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [*Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: Artistic Forms of Utterance*]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

6 Lepakhin, V. “Ikona v tvorchestve Dostoevskogo” [“Icon in the Works of Dostoevsky”]. *Dostoevskii: Materialy i issledovaniia* [*Dostoevsky: Materials and Research*], vol. 15. Moscow, Nauka Publ., 2000, pp. 237–263. (In Russ.)

7 Lepakhin, V. “Ekfrasis v russkoi literature: opyt klassifikatsii” [“Ekphrasis in Russian Literature: Attempt at Classification”]. *Vizualizatsiia literatury* [*Visualization of Literature*]. Belgrad, Izdatel’stvo filologicheskogo fakul’teta Belgradskogo universiteta Publ., 2012, pp. 7–31. (In Russ.)

8 Meerson, O. “Bibleiskie podteksty u Dostoevskogo kak arbitry pri tolkovanii spornykh mest” [“Biblical Subtexts as Arbiters for Ambiguous Passages”]. *Dostoevskii i mirovaia kul’tura. Filologicheskii zhurnal*, no. 3 (7), 2019, pp. 34–51. DOI: 10.22455/2619-0311-2019-3-34-51 (In Russ.)

9 Sidiakov, Iu. “O ikone (obraze) v tvorchestve Dostoevskogo” [“About the Icon (Image) in the Work of Dostoevsky”]. *POETICA~D, no. 1: Poetika Dostoevskogo. Stat’i i zametki* [*Poetics of Dostoevsky. Articles and Notes*]. Rīga, LU Akadēm. Apgāds Publ., 2007, pp. 107–116. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

О СТИХОТВОРЕНИИ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА «ИМПРЕССИОНИЗМ»

© 2021 г. И.З. Сурат
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 22 апреля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 сентября 2020 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-166-183

Аннотация: Статья посвящена стихотворению О.Э. Мандельштама «Импрессионизм», задача работы — проанализировать ключевые мотивы и образы стихотворения и дать его целостное непротиворечивое прочтение исходя из ближайшего контекста и общих особенностей мандельштамовской поэтики. О.Э. Мандельштам с большим энтузиазмом относился к импрессионизму как к новаторскому явлению в искусстве, широко понятый импрессионизм наиболее полно соответствовал его представлениям о животворящих возможностях искусства, и это нашло отражение в стихотворении. Лирический сюжет «Импрессионизма» раскрыт в работе как сюжет постепенного вхождения в мир импрессионистской живописи; построфный анализ текста на фоне параллельных фрагментов прозы («Египетская марка», «Путешествие в Армению»), с учетом доступных О.Э. Мандельштаму живописных произведений позволяет определить особенности его симфонического целостного восприятия пластических искусств, в том числе и живописи импрессионизма. В статье показано, как антиномии художественного мышления О.Э. Мандельштама строят поэтический текст. «Импрессионизм» прочитан не как отражение конкретных мотивов определенных произведений живописи, а как сотворческий опыт воскрешения действительности, которое Мандельштам считал задачей искусства.

Ключевые слова: Мандельштам, лирика, поэтика, семантика, мотивы, импрессионизм, экфрасис.

Информация об авторе: Ирина Захаровна Сурат — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5933-0491

E-mail: i-surat@mail.ru

Для цитирования: *Сурат И.З.* О стихотворении Осипа Мандельштама «Импрессионизм» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 166–183.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-166-183



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum, vol. 6, no. 3, 2021

ON OSIP MANDELSTAM'S POEM "IMPRESSIONISM"

© 2021. Irina Z. Surat
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: April 22, 2020
Approved after reviewing: September 21, 2020
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: This article focuses on Osip Mandelstam's poem "Impressionism". The main objective of this work is to analyze the key motifs and images of the poem and to offer an integral, non-contradictory reading of the poem based on its immediate context as well as on the specific features of Mandelstam's poetics. Mandelstam treated impressionism with great enthusiasm considering it an innovative phenomenon in art; impressionism in its broad meaning most fully corresponded with his idea of the life-giving capacities of art as reflected in this poem. The article discloses the plot of the gradual immersion in the world of an impressionist painting in Mandelstam's poem. A verse-by-verse analysis of the text complemented by the parallel reading of the fragments of Mandelstam's prose, and also with impressionist paintings the poet was familiar with as a backdrop, allows me to define the particularities of Mandelstam's symphonic and solid perception of plastic arts, including impressionist painting. The article shows how the antinomies of Mandelstam's creative art affect the poetic text. "Impressionism" is not a reflection of specific motifs of particular paintings but a co-creative effort of resurrecting reality in art that Mandelstam thought to be the art's prime purpose.
Keywords: Mandelstam, lyrics, poetics, semantics, motifs, impressionism, ekphrasis.
Information about the author: Irina Z. Surat, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5933-0491
E-mail: i-surat@mail.ru
For citation: Surat, I.Z. "On Osip Mandelstam's Poem 'Impressionism'." S*tudia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 166–183. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-166-183

О связях поэзии О.Э. Мандельштама с живописью написано немало — это и работы общего характера, и более конкретные исследования, затрагивающие отдельные живописные мотивы его стихотворений. Из поэтических экфрасисов О.Э. Мандельштама стихотворение «Импрессионизм» (1932) относится к числу наиболее изученных, ему посвящено несколько специальных статей [6; 8; 10; 13; 14], однако общий смысл его ускользает от понимания и ряд мотивов остается непроясненным. Задача настоящей работы — предложить непротиворечивое прочтение стихотворения, при котором все его мотивы и образы получают свое место в художественной и смысловой структуре целого.

Импрессионизм

Художник нам изобразил
Глубокий обморок сирени
И красок звучные ступени
На холст, как струпья, положил.

Он понял масла густоту:
Его запекшееся лето
Лиловым мозгом разогрето,
Расширенное в духоту.

А тень-то, тень — всё лиловей!
Свисток иль хлыст как спичка тухнет.

Ты скажешь: повара на кухне
Готовят жирных голубей.

Угадывается качель,
Недомалёваны вуали,
И в этом сумрачном развале
Уже хозяйничает шмель.
23 мая 1932

[15, т. 1, с. 174]

История этих стихов, не опубликованных при жизни О.Э. Мандельштама, зафиксирована в мемуарах Э.Г. Герштейн: «Я помню, как печатала ему два стихотворения, из которых одно возникло из посещения музея — “Импрессионизм”...» [3, с. 30]. Это воспоминание дает важную подсказку — важную, однако не расслышанную большинством тех, кто писал об этих стихах: в них отражена не только сама импрессионистская живопись, но и то, что́, собственно, происходит с человеком в музее перед картинами импрессионистов, как он с ними знакомится, как проникает в замысел и как на него действует именно такое искусство.

Название говорит нам о том, что стихотворение связано с целым направлением в живописи, которое О.Э. Мандельштам особенно любил. Надо только понимать, что он не слишком заботился о терминологической точности, так что, перечисляя в «Египетской марке» некоторые признаки вполне узнаваемого произведения одного из наиболее дорогих ему импрессионистов, он упоминает «барбизонское солнце» и «барбизонский завтрак» [15, т. 2, с. 284], хотя на самом деле «Завтрак на траве» Клода Моне (1866) не имеет отношения к барбизонской школе живописи. С другой стороны, он свободно и широко употребляет слово «импрессионизм» в отношении разных форм искусства, в том числе и словесного. Называя стихотворение «Импрессионизм», О.Э. Мандельштам не ограничивает таким образом круг картин, составляющих предмет разговора, а указывает на самую суть того явления в искусстве, какое неизменно производило на него сильное впечатление.

В своих представлениях об импрессионизме О.Э. Мандельштам опирался прежде всего на богатую коллекцию московского Музея нового

западного искусства (ГМНЗИ), в основе которой были частные собрания И.А. Морозова и С.И. Щукина, экспроприированные у них и в 1923 г. объединенные в ГМНЗИ. Живя с 1922 г. подолгу в Москве, О.Э. Мандельштам имел возможность посещать этот музей; с 1928 г. все его фонды были сосредоточены под одной крышей в бывшем особняке Морозова на ул. Пречистенка, дом 21. Именно в этот особняк устремились Мандельштамы в мае 1937 г. сразу по приезде из ссылки: «...мы свалили среди комнаты вещи и сразу пошли к “французам”, в маленький музей на улице Кропоткина. “Если мне суждено вернуться, — часто повторял в Воронеже О.М., — я сразу пойду к ‘французам’”. Марья Веньяминовна Юдина заметила, как О.М. скучает по французской живописи: когда она приезжала в Воронеж, он не забывал о них, даже когда она ему играла. Чтобы утешить его, она прислала ему только что выпущенный музеем альбом. Все же репродукции, да еще довольно дрянные, это не подлинники, и они только раздразнили О.М. Не переодеваясь с дороги, едва выпив вечного чаю, он побежал в музей к самому открытию» [9, с. 262].

Здесь назван второй источник знаний О.Э. Мандельштама об импрессионизме — книги по искусству и альбомы репродукций; один из таких альбомов под названием «Новая западная живопись» вышел как раз в 1932 г. (М.; Л., Гос. изд-во изобразительных искусств, 1932) — этот альбом, или может быть другой подобный, изданный годом позже, Надежда Яковлевна, еще не знавшая о смерти О.Э. Мандельштама, подарила Борису Кузину в январе 1939 г. [7, с. 550, 749]. Выходили тогда и альбомы отдельных художников, но условия жизни Мандельштамов были не таковы, чтоб собирать альбомы по искусству.

Вообще-то О.Э. Мандельштам мог и в 1900–1910-е гг. видеть импрессионистов — вероятно, он был на выставке «Сто лет французской живописи» в Петербурге весной 1912 г. [6, с. 515], не исключено, что он познакомился с их работами еще раньше, во время учебы в Париже осенью 1907 — весной 1908 г., но никаких следов этого знакомства в его текстах не обнаруживается вплоть до 1927 г., до путаного экфрасиса в «Египетской марке». И только в «Путешествии в Армению», писавшемся по следам кавказской поездки в 1931–1932 гг., О.Э. Мандельштам в двух главах говорит подробно об импрессионистах и постимпрессионистах, объединяя их общим именованием «французы». По словам И.А. Доронченкова, «Широко понятый импресси-

онизм приобретает у Мандельштама особую роль. Внимание поэта к этому явлению — по видимости весьма произвольное и продиктованное эволюцией личного вкуса — поразительным образом совпадает с актуализацией импрессионизма в России на рубеже 1920–1930-х гг. К этому времени в Европе импрессионизм перешел в разряд "музейного" искусства, сделался объектом внимания коллекционеров и потерял злободневность, глубоко пропитав при этом почву современной живописи» [6, с. 532].

Импрессионизм хоронили еще в начале века — Мандельштам мог читать об этом в волошинских «Письмах из Парижа» (1904), одно из которых озаглавлено «Итоги импрессионизма», по названию работы Р. Ля Сизерана, которую М. Волошин там пересказывает и обильно цитирует. Он пишет: «Импрессионизм кончился. <...> Он стал той ступенью, которую мы безжалостно попираем обеими ногами. На выставке Моне невольно подводятся итоги импрессионизма. Клод Моне в самых своих приемах является его воплощением» [2, с. 218]. А для О.Э. Мандельштама импрессионизм к началу 1930-х гг. был совершенно живым искусством, заражающим своей новизной. Об этом он говорит в «Путешествии в Армению», в начале главки «Москва»:

> ...роясь под лестницей грязно-розового особняка на Якиманке, я разыскал оборванную книжку Синьяка в защиту импрессионизма. Автор изъяснял «закон оптической смеси», прославлял работу мазками и внушал важность употребления одних чистых красок спектра.
>
> <...> Синьяк трубил в кавалерийский рожок последний зрелый сбор импрессионистов. Он звал в ясные лагеря, к зуавам, бурнусам и красным юбкам алжирок.
>
> При первых же звуках этой бодрящей и укрепляющей нервы теории я почувствовал дрожь новизны, как будто меня окликнули по имени...
>
> Мне показалось, будто я сменил копытообразную и пропыленную городскую обувь на легкие мусульманские чувяки [18, с. 185][1].

Поль Синьяк в своей книжке анализирует техническое новаторство постимпрессионистов по отношению к импрессионизму [12], но для

1 «Путешествие в Армению» цитируется по отдельному изданию прозы О.Э. Мандельштама, в котором текст травелога подготовлен С.В. Василенко по авторской рукописи.

О.Э. Мандельштама эти разграничения несущественны, само соприкосновение с теми и другими вызывает «дрожь новизны», меняет зрение, дает «легкость», зовет в путь, оказывает оживляющее действие на всего человека.

Другая главка «Путешествия в Армению» — «Французы» — содержит воодушевленный гимн французской живописи, по существу поэтический, в котором каждый упоминаемый художник наделяется гроздью образов: «Здравствуй, Сезанн! <…> Лучший желудь французских лесов»; «Дешевые овощные краски Ван Гога куплены по несчастному случаю за двадцать су. <…> А его огородные кондукторские пейзажи! С них только что смахнули мокрой тряпкой сажу пригородных поездов. Его холсты, на которых размазана яичница катастрофы…»; «В комнате Клода Моне воздух речной. Глядя на воду Ренуара чувствуешь волдыри на ладонях, как бы натертые греблей. Синьяк придумал кукурузное солнце»; «А еще вам кланяется синий еврей Пикассо — и серо-малиновые бульвары Писсарро, текущие, как колеса огромной лотереи с коробочками кэбов, вскинувших удочки бичей, и лоскутьями разбрызганного мозга на киосках и каштанах». И все это — впечатления от похода в музей, в котором, помимо говорящего, есть и другие посетители: «Объяснительница картин ведет за собою культурников. Посмотришь и скажешь: магнит притягивает утку» [18, с. 199–200].

Стихотворение «Импрессионизм» — поэтическая параллель к этим картинам и образам, синхронная им по времени написания. На фоне прозы, рожденной теми же впечатлениями, можно видеть особенности мандельштамовского поэтического письма — его лаконичную суггестивность, его высокую точность при изумляющей образной смелости, характерной, впрочем, и для прозы, как и мышление «опущенными звеньями» [3, с. 19]. Все это не помогает ответить на вопрос, обычно обращаемый к тексту этого стихотворения и к другим экфрасисам О.Э. Мандельштама: а какие конкретные картины здесь описывает автор? Сам этот вопрос несовместим с поэтикой О.Э. Мандельштама, он не описывает то, что уже было, — он создает что-то совершенно новое, свое, и в его поэтическом творении разные детали импрессионистской живописи предстают в новых, лирических связях друг с другом, становятся частью художественного мира самого поэта.

Традиционно принято связывать эти стихи прежде всего с картиной Клода Моне «Сирень на солнце» (1872–1873) из собрания С.И. Щуки-

на — после экспроприации она хранилась в ГМНЗИ, с 1948 г. находится в Государственном музее изобразительных искусств имени А.С. Пушкина (Москва). Первым назвал эту картину Н.И. Харджиев [16, с. 291–292], указавший на более близкий к ней фрагмент из черновых, подготовительных материалов к «Путешествию в Армению»: «Роскошные плотные сирени Иль-де-Франс, сплющенные из звездочек в пористую, как бы известковую губку, сложившиеся в грозную лепестковую массу; дивные пчелиные сирени, исключившие [из мирового гражданства все чувства] всё на свете, кроме дремучих восприятий шмеля, — горели на стене [тысячеглазой] самодышащей купиной [и были чувственней, лукавей и опасней огненных женщин] более сложные и чувственные, чем женщины....» [15, т. 2, с. 406].

Тот же шмель, напомним, «хозяйничает» в последнем стихе «Импрессионизма». При этом уже было верно замечено, что шмеля «нет на картинах, да его по-видимому и не может быть при импрессионистской фактуре» [8, с. 596]. Шмель — вовсе не деталь какого-то воспроизводимого полотна, шмель играет в этих стихах роль другую, гораздо более важную, если не главную. Какую? Ответ подсказан в прозаическом наброске, где речь идет не о самом шмеле, а его «дремучих восприятиях», о том, как охмуряюще действует на него сирень. При сопоставлении стихов с этим наброском возникает аналогия: подобным же образом действует на человека импрессионистская живопись, с такой же силой исключая «всё на свете», кроме дремучих, чувственных восприятий. В описании этого воздействия, собственно, и состоит лирический сюжет стихотворения, последовательно развивающийся от первой к четвертой строфе.

«Художник нам изобразил» — в зачине слышится чужой голос, может быть, голос той самой «объяснительницы картин», ведущей за собою «культурников», ср. словесное совпадение в близких по времени стихах: «...как сморщенный зверек в тибетском храме: / Почешется — и в цинковую ванну, / — Изобрази еще нам, Марь Иванна!» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето», 1931) [15, т. 1, с. 163]. Марь Иванна — ручная обезьянка, к ней так обращается хозяин, шарманщик или уличный актер, призывая ее развлекать публику. Эта автоцитата вовсе не означает, что в первых стихах «Импрессионизма» О.Э. Мандельштам кого-то пародирует, нет, но он так обозначает, отстраняет затверженную экскурсоводческую речь, отталкивается от нее и идет дальше.

«Глубокий обморок сирени» — указывалось на сходство этого образа с «безуханной сиренью» из сонета Иннокентия Анненского «Дремотность» [14, с. 83], но сходство это внешнее. О.Э. Мандельштам, как известно, любил и ценил И. Анненского, хранил стихи его в своей памяти, и нередко они у него отзывались, но не всякий отзвук значим. Сонет И. Анненского — о сирени, стихотворение О.Э. Мандельштама — об искусстве, и «обморок сирени» у него задает модус восприятия живописи, питающей стихи. «Красок звучные ступени» — свидетельство того, что и сам поэт, и незаметно здесь присутствующая «объяснительница картин» разбираются в импрессионистской технике, читали того же П. Синьяка и вот теперь разглядывают картины вблизи, видят отдельные, как струпья, мазки несмешанных красок. Вопросы живописной техники обсуждались у Мандельштамов в связи с этими стихами, о чем сохранилось свидетельство Надежды Яковлевны: «“Художник”<...> Аксенов[2] подошел к окну и сказал, что это русский художник, потому что французы пишут тонко, лессировками... Это не совсем так: масло и у них сохраняет свою специфику» [10, с. 287].

Но почему ступени — «звучные»? О.Э. Мандельштам говорил, что «глаз — орган, обладающий акустикой» («Путешествие в Армению») [18, с. 205], мандельштамовское восприятие живописи симфонично, в нем участвуют все органы чувств, и цвет воспринимается им в том числе и на слух: колорит Ван Гога он называет «лающим» («Путешествие в Армению») [18, с. 200], а пестроту Тинторетто (Jacopo Robusti) сравнивает с «тысячей крикливых попугаев» («Еще далеко мне до патриарха...», 1931)[3]. Так и здесь: мазки на холсте звучат, и в самом изображении постепенно проступает звук, сравнимый с огнем или светом: «Свисток иль хлыст как спичка тухнет...»

От начала к концу стихотворения развивается тот самый процесс, какой описан в «Путешествии в Армению», в главе о «французах», — процесс вхождения в живопись и событие встречи:

> Для всех выздоравливающих от безвредной чумы наивного реализма я посоветовал бы такой способ смотреть картины.

2 Аксенов Иван Александрович (1884–1935) — поэт, переводчик, литературный и художественный критик.

3 Опираюсь не на привычный, а на выправленный текст этого стихотворения [17, с. 152].

Ни в коем случае не входить как в часовню. Не млеть, не стынуть, не приклеиваться к холстам…

Прогулочным шагом, как по бульвару, — насквозь!

Рассекайте большие температурные волны пространства масляной живописи.

Спокойно, не горячась, — как татарчата купают в Алуште лошадей, — погружайте глаз в новую для него материальную среду — и помните, что глаз — благородное, но упрямое животное.

Стояние перед картиной, с которой еще не сравнялась телесная температура вашего зренья, для которой хрусталик еще не нашел единственной достойной аккомодации, — всё равно что серенада в шубе за двойными оконными рамами.

Когда это равновесие достигнуто — и только тогда — начинайте второй этап реставрации картины, ее отмыванье, совлеченье с нее ветхой шелухи, наружного и позднейшего — варварского слоя, который соединяет ее, как всякую вещь, с солнечной или сумеречной действительностью.

Тончайшими кислотными реакциями глаз — орган, обладающий акустикой, наращивающий ценность образа, помножающий свои достижения на чувственные обиды, с которыми он нянчится, как с писаной торбой, — поднимает картину до себя. Ибо живопись в гораздо большей степени явление внутренней секреции — нежели апперцепции, то есть внешнего восприятия.

Материал живописи организован беспроигрышно, и в этом ее отличие от натуры. Но вероятность тиража обратно пропорциональна его осуществимости.

<…> Путешественник-глаз вручает сознанию свои посольские грамоты. Тогда между зрителем и картиной устанавливается холодный договор, нечто вроде дипломатической тайны.

И тут только начинается третий и последний этап вхождения в картину — очная ставка с замыслом [18, с. 200, 205].

Этот манифестарный фрагмент построен на базовых антиномиях мандельштамовского сознания и мышления: статичное/динамичное, плоское/объемное, внешнее/внутреннее — те же антиномии растворены в стихотворении, оно не описывает, но демонстрирует «такой способ смотреть картины», воплощает его поэтически. В первой строфе взгляд «приклеен»

к плоскости холста, во второй начинается то самое рассечение «температурных волн пространства масляной живописи», погружение в ее объем, продвижение внутрь, при котором «телесная температура вашего зренья» растет и вырастает до температуры «запекшегося лета», его «духоты». Между второй и третьей строфой проходит граница времени [8, с. 591], прошедшее время художника — творца картины — сменяется настоящим временем говорящего, поэта, живущего уже внутри изображения.

В третьей строфе передается ход времени, наступление сумерек жаркого летнего дня, ощущаемое всеми органами чувств: зрением, слухом и, видимо, обонянием. «А тень-то, тень все лиловей…» — за этим восклицанием стоит большая тема и одно из главных открытий импрессионизма: цвет в природе напрямую зависит от света и меняется на глазах в течение дня. Это открытие разработано, в частности, в больших сериях Клода Моне («Вокзал Сен-Лазар», «Руанский собор», «Лондон» и др.) и Камиля Писсарро («Бульвар Монмартр», «Площадь французского театра» и др.), видевших и писавших по-разному один и тот же объект или вид в разное время года и разное время суток. У поэзии свои изобразительные средства и возможности, поэт может передать изменение цвета во времени не серией картин, а одной синтаксической конструкцией с прилагательным сравнительной степени. И лиловый цвет теней тут далеко не случаен: фиолетовые тени импрессионистов активно обсуждались среди прочих новаций и вызывали на первых порах изумление; М. Волошин, пересказывая в 1904 г. уже упомянутую книгу Сизерана (Robert de La Sizeranne), писал: «Открытие импрессионистов Сизеран формулирует так: “Природа гораздо более цвет, чем линия. Самые тени — это цвета”. “Они делали тени ни черными, ни серыми, ни желтоватыми, но окрашенными согласно дополнительным тонам и потому часто фиолетовыми”. Фиолетовый цвет в тенях при своем первом появлении произвел ошеломляющее впечатление. Теперь в пейзаже он стал такой же традицией, как старый коричневый соус и тени из битюма» [2, с. 220].

Это изумление слышится и в мандельштамовском восклицании: «А тень-то, тень все лиловей»; сравним со стихами М. Волошина — в его поэтическом пейзаже «фиолетовые тени» присутствуют как что-то совсем не удивительное, привычное:

Вся степь горит — и здесь, и там,
Полна огня, полна движений,
И фиолетовые тени
Текут по огненным полям.
«Пустыня» (1901)

Картина пустыни у М. Волошина отзывается картине парижских улиц, увиденной с высоты Монмартра, это поэтическая проекция знаменитых парижских полотен Писсарро (Jacob Abraham Camille Pissarro), писавшихся сверху, из окон гостиничных номеров. К ним же восходят, очевидно, и такие детали мандельштамовского стихотворения, как «свисток иль хлыст», — в ГМНЗ была одна картина Писсарро из серии «Бульвар Монмартр» и одна картина из серии «Площадь французского театра в Париже», обе О.Э. Мандельштаму, конечно же, были известны (впервые указано Н.И. Харджиевым [16, с. 291]), на обеих изображены конные экипажи, неизменная принадлежность парижского городского пейзажа. «Свисток иль хлыст» отсылают к этим визуальным образам, и в то же время это образы акустические: они звучат и затухают «как спичка» и таким образом передают стихание дневного шума и наступление вечера.

Вся третья строфа «Импрессионизма» устроена как разговор уже внутри этого воссозданного живого мира, в который можно попасть, прободав поверхность холста; сравним это с утверждением М. Волошина, с его солидарным пересказом суждений Сизерана об импрессионистах: «В их пейзажах не чувствуется, что они когда-нибудь проходили по изображаемой местности. Действительность доходила к ним только через глаз, но не через осязание. Такие пейзажи мог писать только узник из окна темницы. И они были узниками города. Сквозь коричневый пейзаж старого мастера можно выйти из комнаты. Это дверь. Пейзаж импрессионистов несравненно более похож на настоящую природу. Но войти в него нельзя. Между ним и зрителем прозрачное и непроницаемое стекло, об которое мечта бьется, как ласточка, попавшая в комнату» [2, с. 220]. О.Э. Мандельштам опровергает это всем строем своего стихотворения.

«Ты скажешь» — формула тютчевского происхождения («Ты скажешь: ветреная Геба...»), но не отсылка к Ф.И. Тютчеву, а пример орга-

ничной мандельштамовской диалогичности, активной обращенности его лирики к воображаемому собеседнику, далекому или близкому. У О.Э. Мандельштама именно такое обращение встречается не раз, начиная с самых ранних стихов («На темном небе, как узор...», 1909) и до близких по времени к «Импрессионизму»: «Ты скажешь — где-то там на полигоне / Два клоуна засели — Бим и Бом...» («Полночь в Москве. Роскошно буддийское лето», 1931) [15, т. 1, с. 162] — это характерное для его риторики вовлечение *другого* в процесс поэтической речи, делающее саму речь живой, растущей на глазах.

«Ты скажешь: повара на кухне / Готовят жирных голубей» — это значит, что раскаленный летний день склонился к вечеру, и вот уже готовят голубей на ужин — чисто французская краска жизни, — но можно ли узнать об этом кроме как по запаху? О.Э. Мандельштам вводит такую деталь, которая апеллирует к обонянию, к ароматическому воображению, к способности зрителя картины и читателя стихов представить себе вызываемый запах, почувствовать его.

В последние десятилетия входит в моду ароматическое сопровождение живописи — на выставках рядом с полотном помещается колба или спрей с ароматом, соответствующим содержанию картины, кураторы таким способом приглашают зрителя войти вглубь изображения [5]. В этих опытах запахи привносятся извне, они аккомпанируют живописи и призваны облегчить ее восприятие. У О.Э. Мандельштама — другое, он опирается на возможности самой живописи, воспринимаемой всеми органами чувств, и лишь намекает на запах того, что может происходить в ее виртуальном пространстве; при этом фиксируется и ход времени, момент времени, к чему так стремились сами импрессионисты.

В четыре коротких строфы О.Э. Мандельштам вмещает объемный образ импрессионизма в его характерных чертах и сам участвует в процессе творения импрессионистского мира, достраивает и дописывает его. Образы последней строфы — «Угадывается качель, / Недомалеваны вуали» — не опираются на какие-то конкретные живописные полотна, но совершенно органичны для импрессионистской живописи. А в самом конце появляется и замыкает этот образный ряд тот самый шмель, которого на импрессионистской картине просто невозможно было бы разглядеть. «Шмель» — последнее слово стихотворения, и в своей завер-

шающей сильной позиции оно отвечает первому слову: «Художник» [8, с. 595].

Под «безвредной чумой наивного реализма» О.Э. Мандельштам имеет в виду не практику непосредственного воссоздания действительности в искусстве, как чаще всего полагают толкователи этих слов, а плоскостный взгляд на искусство, который такую практику признает возможной: «Художник нам изобразил...» (ср.: [6, с. 535]). Отталкиваясь от этого взгляда, О.Э. Мандельштам ведет читателя на «очную ставку с замыслом», с тем миром, с той новой жизнью, которая рождается внутри холста. И собственное его сочинение не отражает и не описывает картину или ряд картин, а создает новую реальность в импрессионистском духе, так что название «Импрессионизм» относится и к живописи, и к поэтическому опыту, порожденному этой живописью.

Если суммировать все, что мы знаем об отношении О.Э. Мандельштама к импрессионизму, станет ясно, что именно импрессионизм в большой мере отвечал его представлениям о животворящей силе искусства. В апреле 1933 г. прошел вечер О.Э. Мандельштама в Клубе художников в Москве, подробности известны по воспоминаниям Л.В. Горнунга:

> Начал с прозы. Из «Путешествия в Армению» прочел главу об импрессионистах.
>
> Как объяснил автор, отправляясь в путешествие, он взял с собой всё, весь культурный багаж и между прочим свою любовь к французским художникам, о которых вспоминает.
>
> Перед чтением Осип Эмильевич сказал довольно странную, во всяком случае экстравагантную речь о реализме, о глазе художника. Он сказал, что никто не может быть реалистом, что действительности как данности нет, есть действительность как искомое, как проблема. Возможно, в тоне его речи было нечто полемическое, задиристое, бунтарское [4, с. 32].

А через день, 5 апреля 1933 г., О.Э. Мандельштам, посылая М.С. Шагинян «Путешествие в Армению», развил эти мысли в прилагаемом письме: «Материальный мир — действительность — не есть нечто данное, но рож-

дается вместе с нами. Для того чтобы данность стала действительностью, нужно ее в буквальном смысле слова воскресить. Это-то и есть наука, это-то и есть искусство»[4] [15, т. 3, с. 514].

Воскрешение действительности в искусстве — так можно определить лирический сюжет стихотворения «Импрессионизм», и замыкает этот сюжет шмель, прилетевший в стихи из действительности. Этот же шмель появляется в «Путешествии в Армению», в главе «Вокруг натуралистов», где О.Э. Мандельштам рассказывает о чтении персидской поэзии: «Вчера читал Фирдусси, и мне показалось, будто на книге сидит шмель и сосет ее»; читая дальше, понимаем, почему здесь оказался шмель, — «слова благородного прозаического перевода <…> благоухали розовым маслом» [18, с. 210–211]. Шмель летит на благоухающее слово, уничтожая границу между художественным текстом и реальностью.

Так и в «Импрессионизме» — прилетевший шмель довершает процесс, начатый художником, он «хозяйничает» по праву самой жизни, удостоверяя своим присутствием подлинность воскрешенного мира.

Список литературы

Исследования

1 *Видгоф Л.М.* «Но люблю мою курву-Москву». Осип Мандельштам: поэт и город. М.: Астрель, 2012. 703 с.

2 *Волошин М.А.* Письмо из Парижа. I. Итоги импрессионизма // *Волошин М.А.* Лики творчества. Л.: Наука, 1988. С. 217–221.

3 *Герштейн Э.* Мемуары. СПб.: ИНАПРЕСС, 1998. 528 с.

4 *Горнунг Л.В.* Немного воспоминаний об Осипе Мандельштаме. По дневниковым записям // Жизнь и творчество О.Э. Мандельштама. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1990. С. 26–35.

5 *Долинина К.* Запах картины: Выставка «Картина и аромат» в Эрмитаже // Коммерсантъ Weekend. № 204. 28.10.2005. С. 34.

6 *Доронченков И.* «Масло парижских картин». Из искусствоведческих примечаний к прозе и стихам О.Э. Мандельштама // (Не)музыкальное приношение или Allegro affettuoso: Сборник статей к 65-летию Бориса Ароновича Каца. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013. С. 534–536.

7 *Кузин Б.С.* Воспоминания. Произведения. Переписка. 192 письма к Б.С. Кузину / Надежда Мандельштам. СПб.: ИНАПРЕСС, 1999. 800 с.

4 На связь этих слов с воспоминаниями Горнунга указал Л.М. Видгоф [1, с. 427].

8 *Лангерак Т.* Анализ стихотворения Мандельштама «Импрессионизм» // Универсалии русской литературы. Воронеж: Научная книга, 2012. Вып. 4. С. 587–596. (впервые статья опубликована по-немецки в 1980 г.)
9 *Мандельштам Н.Я.* Воспоминания. М.: Согласие, 1999. 576 с.
10 *Мандельштам Н.Я.* Третья книга. М.: Аграф, 2006. С. 287.
11 *Петрова Н.А.* Экфрасисы О. Мандельштама — «Импрессионизм» // Натюрморт — пейзаж — портрет — экфрасис — вещь. Книга для учителя. Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2009. С. 152–158.
12 *Синьяк П.* От Эж. Делакруа к нео-импрессионизму. М.: И. Кнебель, 1913. 194 с.
13 *Фарыно Е.* Семиотические аспекты поэзии о живописи // Russian Literature. 1979. Vol. 7. Iss. 1. P. 65–94.
14 *Черашняя Д.И.* Стихотворение О. Мандельштама «Импрессионизм»: пейзаж, изображение, метод // *Черашняя Д.И.* Лирика Осипа Мандельштама: проблема чтения и прочтения. Ижевск: Изд-во «Удмуртский университет», 2011. С. 77–90. (впервые опубликовано в 2008 г.)

Источники

15 *Мандельштам О.Э.* Полн. собр. соч.: в 3 т. М.: Прогресс-Плеяда, 2009–2011.
16 *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1973. 336 с.
17 *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза. М.: РИПОЛ КЛАССИК, 2001. 152 с.
18 *Мандельштам О.Э.* Шум времени. М.: ВАГРИУС, 2002. 304 с.

References

1 Vidgof, L.M. *“No liubliu moiu kurvu-Moskvu”. OsipMandel’shtam: poet i gorod* [*“But I Love my Whore-Moscow”. Osip Mandelstam: the Poet and the City*]. Moscow, Astrel’ Publ., 2012. 703 p. (In Russ.)

2 Voloshin, M.A. “Pis’ma iz Parizha” [“Letters from Paris”]. Voloshin, M.A. *Liki tvorchestva* [*Faces of Art*]. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 217–221. (In Russ.)

3 Gershtein, E. *Memuary* [*Memoirs*]. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1998. 528 p. (In Russ.)

4 Gornung, L.V. “Nemnogo vospominanii ob Osipe Mandel’shtame. Po dnevnikovym zapisiam” [“Some Memoirs of Osip Mandelstam. From Journal Entries”]. *Zhizn’ i tvorchestvo O.E. Mandel’shtama* [*Life and Work of O.E. Mandelstam*]. Voronezh, Izdatel’stvo Voronezhskogo universiteta Publ., 1990, pp. 26–35. (In Russ.)

5 Dolinina, K. “Zapakh kartiny: Vystavka ‘Kartina i aromat’ v Ermitazhe” [“The Odor of a Painting: Exhibition ‘The painting and the Scent’ at the Hermitage”]. *Kommersant Weekend*, no. 204. 28.10.2005, p. 34. (In Russ.)

6 Doronchenkov, I. “‘Maslo parizhskikh kartin’. Iz iskusstvovedchekikh primechanii k proze i stikham O.E. Mandel’shtama” [“‘The Oil of Parisian Paintings’. Selection of Art Studies Commentaries on O.E. Mandelstam’s Prose and Poetry]. *(Ne)muzykal’noe prinoshenie ili Allegro affettuoso: Sbornik statei k 65-letiiu Borisa Aronovicha Katsa* [*A (Non)musical Offering or Allegro Affettuoso: A Collection of Articles for the 65th Anniversary of Boris Aronovich Kats*]. St. Petersburg, Izdatel’stvo Evropeiskogo universiteta v Sankt-Peterburge Publ., 2013, pp. 534–536. (In Russ.)

7 Kuzin, B.S. *Vospominaniia. Proizvedeniia. Perepiska* [*Memories. Works. Correspondence*]. Mandeltshtam, N.Ia. *192 pis’ma k B.S. Kuzinu* [*192 Letters to B.S. Kuzin*]. St. Petersburg, INAPRESS Publ., 1999. 800 p. (In Russ.)

8 Langerak, T. “Analiz stikhotvoreniia Mandel’shtama ‘Impressionizm’.” [“The Analysis of Mandelstam’s Poem ‘Impressionism’.”]. *Universalii russkoi literatury* [*The Universals of Russian Literature*], issue 4. Voronezh, Nauchnaia kniga Publ., 2012, pp. 587–596. (In Russ.)

9 Mandel’shtam, N.Ia. *Vospominaniia* [*Memoirs*]. Moscow, Soglasie Publ., 1999. 576 p. (In Russ.)

10 Mandel’shtam, N.Ia. *Tret’ia kniga* [*The Third Book*]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 287 p. (In Russ.)

11 Petrova, N.A. “Ekfrasisy O. Mandel’shtama — ‘Impressionizm’.” [“O. Mandelstam’s Ekphrasises — ‘Impressionism’.”]. *Natiurmort — peizazh — portret — ekfrasis — veshch’. Kniga dlia uchitelia* [*Still life — Landscape — Portrait — Ekphrasis — Thing. Teacher’s Guide*]. Perm’, Permskii Gosudarstvennyi pedagogicheskii universitet Publ., 2009, pp. 152–158. (In Russ.)

12 Sin’iak, P. *Ot Ezh. Delakrua k neo-impressionizmu* [*From Ezh. Delakrua to Neo-impressionism*]. Moscow, I. Knebel’ Publ., 1913. 194 p. (In Russ.)

13 Faryno, E. “Semioticheskie aspekty poezii o zhivopisi” [“Semiotic Aspects of the Poetry about Painting”]. *Russian Literature*, vol. 7, issue 1, 1979, pp. 65–94. (In Russ.)
14 Cherashniaia, D.I. “Stikhotvorenie O. Mandel’shtama ‘Impressionizm’: peizazh, izobrazhenie, metod” [“O. Mandelstam’s Poem ‘Impressionism’: Landscape, Image, Method”]. Cherashniaia, D.I. *Lirika Osipa Mandel’shtama: problema chteniia i prochteniia.* [*Osip Mandelstam’s Poetry: the Problem of Reading and Comprehension*], Izhevsk, Izdatel’stvo “Udmurtskii universitet” Publ., 2011, pp. 77–90. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2 Рос=Рус)6

ОТРАЖЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ОСОБЕННОСТЕЙ В КНИГЕ И.А. БУНИНА «ТЕМНЫЕ АЛЛЕИ»

© 2021 г. А.Г. Разумовская
Псковский государственный университет,
Псков, Россия
Дата поступления статьи: 18 августа 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 05 апреля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-184-203

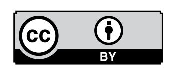
Аннотация: На примере книги И.А. Бунина «Темные аллеи» раскрываются особенности нравов, обычаев, формы взаимоотношений у европейских и азиатских народов, выявляется специфика авторского взгляда на человека, его ментальные черты, определенные национальной принадлежностью и местом действия — цивилизованным миром города или естественной природой. Русская ментальность, раскрываясь в разных пространственных координатах, ярче всего проявляется в локусе усадьбы, ставшей для писателя-эмигранта «обителью души». Внимание уделено неоднозначности русского национального характера, в котором органичное слияние с природой и одухотворенность сочетаются с вульгарностью поведения, чувствительность и душевная отзывчивость — с безудержной жаждой «упоения жизнью» и безалаберностью. Импульсивность русских противопоставляется эмоциональной закрытости других народов. Расхождения в отношении к жизни и смерти отражают различия культурных кодов, сформированных католической и православной конфессиями. В онтологии любви Бунина интересовало исследование «темных аллей» человеческой души, на которые проецируются черты национальной ментальности.

Ключевые слова: И.А. Бунин, книга «Темные аллеи», национальная идентичность, культурный код, национальные культуры, усадьба, природа, любовь, память, вечность.

Информация об авторе: Аида Геннадьевна Разумовская — доктор филологических наук, профессор, Псковский государственный университет, пл. Ленина, д. 2, 180000 г. Псков, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7289-0629

E-mail: aida1@list.ru

Для цитирования: *Разумовская А.Г.* Отражение национальных особенностей в книге И.А. Бунина «Темные аллеи» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 184–203. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-184-203



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

DISTINCTIVE NATIONAL TRAITS AS HIGHLIGHTED IN THE *DARK AVENUES* BY IVAN A. BUNIN

© 2021. Aida G. Razumovskaya
Pskov State University, Pskov, Russia
Received: August 18, 2020
Approved after reviewing: April 05, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: The essay highlights traditions, customs, relationships, morals and manners of the Asians and the Europeans as represented in Ivan Bunin's famous collection *Dark Avenues*. This article is an attempt to demonstrate the specificity of Bunin's vision of national mentality shaped both by national identity and by the place where a person belongs to, be it a civilized urban space or a countryside. Russian mentality reveals itself to the fullest when explored against the background of the Russian estate house that became a spiritual *home* for Bunin in emigration. Bunin discloses the ambiguity of the Russian national character that combines spirituality with vulgarity, empathy and compassion with unrestrained craving for living *life to its fullest each day* and lack of discipline. The impetuous nature of the Russians is opposed to the more reserved character of other nations. Different attitudes to life and death disclose different cultural codes affected by Catholic and Orthodox traditions. In his ontology of love, Bunin explores, with deep interest, the *dark avenues* of the human soul, beamed through the national mentality.

Keywords: I.A. Bunin, the book *Dark Avenues*, national identity, cultural code, national cultures, estate, nature, love, memory, eternity.

Information about the author: Aida G. Razumovskaya, DSc in Philology, Professor, Pskov State University, Lenin sq. 2, 180000 Pskov, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7289-0629

E-mail: aida1@list.ru

For citation: Razumovskaya, A.G. "Distinctive National Traits as Highlighted in the *Dark Avenues* by Ivan A. Bunin." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 184–203. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-184-203

Загадочная книга И.А. Бунина «Темные аллеи» не перестает вызывать интерес у исследователей. В богатой научной литературе последних десятилетий, посвященной творчеству писателя, внимание акцентируется на авторской концепции любви (О.В. Сливицкая, И.Н. Сухих, Н.Ю. Желтова), особенностях художественной структуры книги (О.Г. Глинина, М.С. Штерн), жанровом своеобразии рассказов (Н.П. Евстафьева, А.А. Круглова, А.И. Смирнова, А.В. Ставицкий), авторском восприятии пространства (Р.С. Спивак, И.В. Щербицкая, И.П. Поторочина), поэтике рассказов (Л.А. Колобаева, Н.Ю. Лозюк, М.Ю. Фиш), языковых средствах выразительности (Н.В. Баландина, О.А. Мещерякова). В данной статье итоговая книга И.А. Бунина рассматривается с точки зрения проблемы национальной идентичности — важной в художественной картине мира писателя, но пока еще не становившейся предметом специального научного осмысления.

На рубеже XX–XXI вв. исследование национальной идентичности стало одним из приоритетных направлений отечественных гуманитарных наук. В литературоведении заметным явлением стали монографии Г.Д. Гачева «Национальные образы мира» (М., 1998), М.К. Поповой «Национальная идентичность и ее отражение в художественном сознании» (Воронеж, 2006), а также коллективные монографии и сборники статей «Этнонациональная ментальность в художественной литературе» (Ставрополь, 1999), «Проблема национальной идентичности в литературе и гуманитарных науках XX века» (Воронеж, 2000), «Национальные коды европейской литературы в контексте исторической эпохи» (Н. Новгород, 2017) и др. Вслед за их авторами в настоящей статье рассматривается проблема национального своеобразия представителей западных и восточных культур, выявляются

особенности национальных кодов, отраженных в книге «Темные аллеи». Под «национальным кодом» подразумеваются унаследованные нацией от предшественников и отличающие ее от других мировоззренческие модели и поведенческие стереотипы, так называемое культурное бессознательное нации.

Проблему национальных особенностей писатель затрагивает в романе «Жизнь Арсеньева», когда автобиографический герой делится своим «ощущеньем России», размышляет, как он, еще ребенок, «вдруг почувствовал эту Россию, почувствовал ее прошлое и настоящее, ее дикие, страшные и все же чем-то пленяющие особенности и свое кровное родство с ней…» [20, с. 49]. Вспоминая «времена величайшей русской силы и огромного сознанья ее» [20, с. 54], Арсеньев констатирует в своем окружении избыточную гордость Россией и всем русским [20, с. 56]. Он отмечает и «первобытную подверженность» «природным влияниям» [20, с. 67], и «вечную русскую потребность праздника» [20, с. 72], и «русскую страсть ко всяческому самоистреблению» [20, с. 36]. При этом взрослеющий герой учится замечать самобытность «других» — например, «шумное немецкое веселье» и «немецкую чистоту» [20, с. 89].

Широкая география книги «Темные аллеи» (события происходят в России, Франции, Италии, Испании, Израиле и др.) предопределяет обращение к различным национальным моделям, хотя они, не являясь самоцелью изображения, раскрываются в любовных историях у И.А. Бунина все же попутно.

Самые неотступные воспоминания автора «Темных аллей», безусловно, связаны с Россией, «ни на что непохожей страной» [21, с. 224]. Старинные легенды, вложенные в уста старичков-странников из рассказов «Баллада» (1938) и «Железная Шерсть» (1944), повествуют не только о диких и необузданных страстях, запечатленных в народной памяти, но свидетельствуют «о национальных корнях образа мира, явленного в “Темных аллеях”» [16, с. 282]. Благодаря сказовому повествованию возникает фольклорный образ дремучей Руси: «Там Россия глухая, древняя, леса да болоты с озерами, селения редкие. Зверя много, птицы несть числа <…>. Зимы снежные, долгие, перехожий волк под самые окна подходит. Летом же качается, шатается по лесам медведь широколапый, в дебрях леший свищет, аукает, на дудках играет…» [20, с. 428]. При этом языческий лик роди-

ны переплетается в рассказах с ликом православным, что подчеркивается неповторимой атмосферой предрождественских вечеров, когда «жаркие, таинственно освещенные комнаты» [20, с. 260], блистающие «в красных углах восковыми свечами» [20, с. 260], иконы, «озаренные скорбно и умилительно» [20, с. 260], создают особый мистический настрой.

Россия, по определению И. Сухих, «во всю ее историческую глубину оказывается в “Темных аллеях” огромной заколдованной территорией любви» [16, с. 283]. Любовь в книге часто зарождается или протекает на фоне усадьбы, которая, став следствием мощной волны европеизации России во второй половине XVIII в., приобрела символическое, а затем мифическое значение как «наиболее яркое, материально воплощенное выражение высших достижений национального гения, преисполненных эстетического совершенства и благородной одухотворенности» [19, с. 206]. «Сочетая низовые национально-фольклорные и элитарные общеевропейские мотивы» [2, с. 19], усадебная культура выражает национальный идеал, воплощает русскую национальную картину мира. Недаром в творчестве И.А. Бунина к деревне и в том числе к усадьбе стягиваются все размышления о России. Находясь вдали от родины, И.А. Бунин «силою слова» переносится «под милые небеса Родины, откуда память вымела все нечистое, оставив сиять одно горькое чувство неутоленной и теперь уже навсегда неутоляемой любви» [9, с. 287]. Усадебный мир для писателя-эмигранта становится «обителью души», «ландшафтом воспоминаний» [5, с. 171, 179], выражая тоску по потерянному раю.

Усадьба в сознании русского человека неотделима от ощущения покоя и защищенности. В рассказах «Таня» (1940), «Зойка и Валерия» (1940) воссоздается «успокоительная простота усадьбы» [20, с. 328], «тепло старого дома» [20, с. 335]. Это замкнутое, идиллически окрашенное пространство, в котором культивируется «атмосфера чувственного очарования жизни» [14, с. 203], потому эротизм соседствует с кулинарными удовольствиями: «Ели горячую, как огонь, налимью уху, кровавый ростбиф, молодой картофель, посыпанный укропом. Пили белое и красное вино князя Голицына…» [20, с. 299]. Или: «долгий обед с окрошкой, жареными цыплятами и малиной со сливками» [20, с. 378].

Состояние «мирного счастья» [20, с. 324], «чувство семейственности» [20, с. 324] создается и усадебными интерьерами. Так, в «Антигоне»

(1940) и «Натали» (1941) мебель и другие вещи скрепляют связь поколений: это «бюро дедовских времен с порыжевшим зеленым сукном откинутой доски орехового дерева» [20, с. 375–376], «над стопудовым деревянным диваном целая галерея выцветших портретов в овальных рамах» [20, с. 376]. Комнаты в доме поражают основательностью, внушительными размерами: «огромный кабинет с огромным письменным столом, с огромной тахтой» [20, с. 298]; «письменный стол и глубокое кресло — то и другое тоже огромных размеров» [20, с. 376], символизируя былую жизнь с размахом, в полную силу. Все предметные знаки отсылают к «усадебному мифу» русской культуры [4; 19], к его универсальным закономерностям. Усадьба в эмигрантский период у И.А. Бунина (как и у других представителей русского зарубежья) понятийно заменяет не только утраченный дом и родину, но и исчезнувшую Россию.

Усадебный парк — неотъемлемое продолжение дома — соединяет человека с природным миром, их посредником выступает окно: «в открытые окна <...> глядела зелень утреннего сада и все летнее благополучие деревенской усадьбы» («Натали») [20, с. 376], из окна «шел в ставни сладкий от цветов и трав воздух», «томное, послеполуденное пение птиц» («Натали») [20, с. 378]. Бунинские описания природы всегда многозвучны, зримы, осязаемы — и потому сверхреальны: «Утром на лиловой земле в сырых аллеях пестрели тени и ослепительные пятна солнца, цокали птички, называемые мухоловками, хрипло трещали дрозды» («Муза») [20, с. 274]; «Ночью осторожно и старательно пели в парке соловьи, входила в открытые окна спальни свежесть воздуха, росы и политых на клумбах цветов...» (Антигона») [20, с. 299]. Напоенность запахами и наполненность птичьим пением подчеркивает одухотворенность усадебного парка. Среди парковых объектов особое внимание уделено аллеям, на значимость которых в творчестве И.А. Бунина уже не раз обращали внимание исследователи [2, с. 148, 163–166; 10; 13, с. 200–203, 208–214; 15, с. 158–162; 18, с. 259–260]. Герои рассказов всегда наблюдают изменчивую жизнь парка, который созвучен им или оттеняет их чувства. В усадьбе раскрывается способность героев чувствовать, любить, наслаждаться прелестью мира [6]. Растворенность в природе, гармоничное слияние с ней — черта именно русского сознания, обостренно переживающего красоту и земли, и неба. Героев И.А. Бунина притягивает «уходящая все глубже и глубже ввысь звездность и там какая-то страшная черно-синяя

темнота, провалы куда-то… и спокойствие, молчание, непонятная, великая пустыня, безжизненная и бесцельная красота мира… безмолвная, вечная религиозность ночи…» («Зойка и Валерия») [20, с. 325]. «Живая русская природа» является у Бунина «не “фоном”, а кровообращением, силой любви и болью каждого героя и его спасением» [9, с. 307].

Квинтэссенцией «Темных аллей» является рассказ «Поздний час» (1938), в котором «воспроизводятся главные мотивы книги: любовь, сладость свиданий, внезапная смерть — и все на контрастном фоне идиллического пейзажа, счастливой, не знающей о своем будущем России» [16, с. 287]. Но рассказ важен и отражением особенностей национальных культур. Мост — «грубо-древний, горбатый и как будто даже не каменный, а какой-то окаменевший от времени до вечной несокрушимости…» [20, с. 277] — в воображаемом путешествии героя из Парижа в уездный российский город выступает символом перехода из мира живых в мир мертвых, из мира реального в запечатленный памятью мир. Река и застывший на ней пароход символически обозначают вехи жизненного пути рассказчика: пароход «казался пустым, — так молчалив он был, — хотя все его иллюминаторы были освещены, похожи на неподвижные золотые глаза и все отражались в воде струистыми золотыми столбами: пароход точно на них стоял. Это было и в Ярославле, и в Суэцком канале, и на Ниле. В Париже ночи сырые, темные, розовеет мглистое зарево на непроглядном небе, Сена течет под мостами черной смолой, но под ними тоже висят струистые столбы отражений от фонарей на мостах, только они трехцветные: белое, синее и красное — русские национальные флаги. А тут на мосту фонарей нет, и он сухой и пыльный» [20, с. 277–278]. Отражения фонарей на воде вызывают у рассказчика-эмигранта воспоминания о родной земле[1].

Герой возвращается в город своей юности, где «в недоумении счастья» испытал первую любовь. Несмотря на давность событий, он помнит все до мельчайших подробностей, «с такой не потускневшей яркостью, что, кажется, будто происходит сейчас» [14, с. 129]. Свидание изображается в традициях усадебной литературы, с использованием ее «словаря»:

1 Ср. запись в дневнике И.А. Бунина от 10.04.1922: «Возвращался — пустые улицы и переулки после дождя блестят, текут, как реки, отражая длинные полосы (золотистые) от огней, среди которых иногда зеленые. Вдали что-то церковное — густо насыпанные белого блеска огни на Place Concorde. Огни в Сене — русск. национал. флаги» [21, с. 70].

«...ты ждала меня в вашем уже подсохшем к осени саду, и я тайком проскользнул в него: тихо отворил калитку <...>, вошел в пестрый сумрак сада, где слабо белело вдали, на скамье под яблонями, твое платье, и, быстро подойдя, с радостным испугом встретил блеск твоих ждущих глаз» [20, с. 279–280]. Устойчивые образы-символы (сад, калитка, скамья под яблонями, романтическая девушка в белом) выражают бунинское отношение к усадьбе как раю. При этом встреча влюбленных помещена во вневременной контекст, и сладость свидания усиливается светом вечных звезд: «Когда я глядел вправо, я видел, как высоко и безгрешно сияет над двором месяц и рыбьим блеском блестит крыша дома. Когда глядел влево, видел заросшую сухими травами дорожку, пропадавшую под другими яблонями, а за ними низко выглядывавшую из-за какого-то другого сада одинокую зеленую звезду, теплившуюся бесстрастно и вместе с тем выжидательно, что-то беззвучно говорившую» [20, с. 280]. Прошлое у И.А. Бунина, по словам О. Сливицкой, «не возникает и не исчезает, а пребывает в настоящем, растворяясь в нем. Прошлое и настоящее становятся единым временем. Вобрав в себя прошлое, настоящее становится более весомым <...> и укореняется в вечности» [14, с. 127].

Наслаждение у И.А. Бунина всегда сопровождается страданием, как жизнь неумолимо соприкасается со смертью. Отправляясь на кладбище, герой вспоминает похоронный ритуал во Франции:

> В Париже двое суток выделяется дом номер такой-то на такой-то улице изо всех прочих домов *чумной бутафорией* подъезда, его *траурного* с серебром обрамления, двое суток лежит в подъезде на *траурном* покрове столика лист бумаги в *траурной* кайме — на нем расписываются в знак сочувствия вежливые посетители; потом, в некий последний срок, останавливается у подъезда огромная, с *траурным* балдахином, колесница, дерево которой черно-смолисто, как *чумной* гроб, закругленно вырезанные полы балдахина свидетельствуют о небесах крупными белыми звездами, а углы крыши увенчаны кудреватыми черными султанами — перьями страуса из преисподней; в колесницу впряжены рослые чудовища в угольных рогатых попонах с белыми кольцами глазниц; на бесконечно высоких козлах сидит и ждет выноса старый пропойца, тоже символически наряженный в *бутафорский* гробный мундир и такую же треугольную шляпу, внутренне, должно быть, всегда ух-

мыляющийся на эти торжественные слова: «Дай им вечный покой, господи, и да светит им вечный свет» (лат.) (курсив мой. — *А.Р.*) [20, с. 281].

Продуманная изысканность и театральность обряда лишь усиливают пустоту, равнодушие к мертвым и инстинктивный страх перед смертью. Зато пышной искусственности противопоставлена скромность похорон в русском городе:

> *Тут все другое.* Дует с полей по Монастырской ветерок, и несут навстречу ему на полотенцах открытый гроб, покачивается рисовое лицо с пестрым венчиком на лбу, над закрытыми выпуклыми веками. Так несли и ее.
>
> На выезде, слева от шоссе, монастырь времен царя Алексея Михайловича, крепостные, всегда закрытые ворота и крепостные стены, из-за которых блестят золоченые репы собора. Дальше, совсем в поле, очень пространный квадрат других стен, но невысоких: в них заключена целая роща, разбитая пересекающимися долгими проспектами, по сторонам которых, под старыми вязами, липами и березами, все усеяно разнообразными крестами и памятниками. Тут ворота были раскрыты настежь, и я увидел главный проспект, ровный, бесконечный» (курсив мой. — *А.Р.*) [20, с. 281].

Два описания подчеркнуто контрастны: «там» — искусственность бутафории, «тут» — простота естественности, «там» смерть означает конец жизни, «тут» — путь в бесконечность. И.А. Бунин сталкивает не только разные отношения к смерти, но *предпочтения* жизни земной или жизни вечной, что отражает различие двух картин мира, сформированных двумя христианскими конфессиями — рождественской (католичество) и пасхальной (православие). Эти системы, во многом сходные по составу и формальной иерархии, различаются в отношениях с «идеалом» и «действительностью»: в основе рождественской культуры, ориентированной на мирское благополучие, лежит оправдание и утверждение самодостаточности человеческого «я» в его наличном состоянии; пасхальная культура строится на призыве к человеку уподобиться Богу, к осуществлению и торжеству христианского идеала, Божественного замысла о человеке [11; 7].

Противопоставление тленного и бессмертного раскрывается и в описании кладбища, одного из важных топосов прозы Бунина [18, с. 257–258].

Оно не случайно предваряется образом голубей на базарной площади. Голубь — символ рая, Святого Духа и христианской веры — проносится мимо рассказчика «с бешеной быстротой», так что его «сердце рванулось и замерло… Что это было? Пронеслось и скрылось. Но сердце в груди так и осталось стоять. И так, с остановившимся сердцем, неся его в себе, как тяжкую чашу, я двинулся дальше» [20, с. 281–282]. Герой испытывает необъяснимый страх от прикосновения к мистической стороне жизни. Но обретает успокоение, поскольку бренность земного бытия, обозначенная образом камня, гармонизируется вечностью, воплощенной в образе звезды: «…передо мной, на ровном месте, среди сухих трав, одиноко лежал удлиненный и довольно узкий камень, возглавием к стене. Из-за стены же дивным самоцветом глядела невысокая зеленая звезда, лучистая, как та, прежняя, но немая, неподвижная» [20, с. 282]. Автор, таким образом, не только противопоставляет мимолетность и вечность, но и утверждает их неразрывную связь. Примиряясь с конечностью личного бытия, русский человек противопоставляет смерти и забвению память.

Суждения И.А. Бунина о русской ментальности присутствуют в книге повсеместно. В рассказе «Месть» (1944) — как бы мимоходом: «Все русские не в меру любознательны» [20, с. 452]. В других случаях — более развернуто и, как правило, в сравнении с чужой «сеткой координат» [3, с. 14]. Так, сюжет рассказа «Генрих» (1940) развивается на фоне Москвы, затем — Ниццы, а между ними, как в калейдоскопе, мелькают Варшава, Вена, Земмеринг, Монте-Карло, Венеция. Сопоставление «своего» и «чужого» идет на нескольких уровнях. В первую очередь, сравниваются пейзажи: «сказочный морозный вечер с сиреневым инеем в садах» Москвы, сквозящие пролетами «верхи колоколен» [20, с. 359] и «маленькие станции в цветущих розах, возле млеющего в жарком солнце, как сплав драгоценных камней, заливчика» Ниццы [20, с. 360]. Отмечая неповторимую красоту и морозного севера, и знойного юга, автор подчеркивает их контрастность: противопоставляются не только холод жаре, но и, что важнее, вертикаль и горизонталь как экзистенциальные проекции. Другой уровень «инакости» присутствует в изображении животных: сила «высокого старого рысака» [20, с. 359] сопоставляется с утонченностью «нервной, деликатной европейской клячи» [20, с. 366]. Праздничны и нарядны европейские мужчины и женщины, но их внешняя элегантность скрывает прагматизм и духовную пустоту. Наконец,

автор сопоставляет подростков-посыльных в отелях. Вася в Лоскутной гостинице, «вежливо стоявший в своем мундирчике» [20, с. 359], вызывает расположение, теплоту; его чистота и доверчивость ощущаются в изображении лица: «пестроглазый, в ржавых веснушках». Напротив, служащий в отеле Ниццы «мальчик в голубой форменной курточке до пояса и в белых вязаных перчатках» словно лишен души и вызывает у героя неприязнь: «Ах, какая каналья вырастет из этого хитрого, услужливого, уже насквозь развращенного мальчишки!» [20, с. 368]. Раздражительность героя рассказа мотивирована ощущением своей чужеродности красивой, цивилизованной Европе и, напротив, его глубокой привязанностью к привычной российской реальности: «И правда, зачем я еду?» — недоуменно задает он себе вопрос перед отъездом из Москвы. Оказавшись в Западной Европе, герой страдает от одиночества, без душевного тепла и понимания, которые находил в России. Однако сравнение в пользу русского национального сознания дается у Бунина не всегда.

В рассказе «Речной трактир» (1943) сопоставление менталитетов уже отличается двойственностью. Глотая «без всякого вкуса» жигулевское пиво, герой недаром вспоминает «Рейн и швейцарские озера» [20, с. 401] — разница очевидна. В описании трактира отмечаются не порядок, вкус и комфорт, свойственные европейским заведениям, а пренебрежение чистотой, безалаберность и безвкусица: «Свайная постройка, бревенчатый сарай с окнами в топорных рамах, уставленный столами под белыми, но нечистыми скатертями с тяжелыми дешевыми приборами, где в солонках соль перемешана с перцем и салфетки пахнут серым мылом, дощатый помост, то есть балаганная эстрада для балалаечников, гармонистов и арфянок, освещенная по задней стене керосиновыми лампочками с ослепительными жестяными рефлекторами, желтоволосые половые, хозяин из мужиков с толстыми волосами, с медвежьими глазками...» [20, с. 402]. Апофеозом провинциальной вульгарности является выступление «знаменитого Ивана Грачева»-гармониста: «Тряхнул волосами, уложил на поднятое колено гармонию-трехрядку в черных с золотом мехах, устремил оловянные глаза куда-то вверх, сделал залихватский перебор на ладах — и зарычал, запел ими, ломая, извивая и растягивая меха толстой змеей, перебирая по ладам с удивительнейшими выкрутасами да все громче, решительнее и разнообразнее, потом вскинул морду, закрыл глаза и залился женским голосом: “Я вечор

в лужках гуляла, грусть хотела разогнать…"» [20, с. 403]. Трактирные певцы и музыканты нарочито окарикатурены благодаря своим «ничего не выражающим лицам», гипертрофированным эмоциям, «оперно-крестьянским» одеждам. Еще в романе «Жизнь Арсеньева» И.А. Бунин выразил неприязнь к веселью пьяного человека, в котором совершается «некое освобождение от рассудка, от будничной связанности и упорядоченности» [20, с. 477]. В «Речном трактире» показана пошлость русской гульбы.

Однако бытовое дикарство в рассказе компенсируется неповторимой красотой русской природы: «Русская провинция везде довольно одинакова. Одно только там ни на что не похоже — сама Волга. С ранней весны и до зимы она всегда и всюду необыкновенна, во всякую погоду и что днем, что ночью. <…> смотришь прямо в темноту, в черноту ночи, и как-то особенно чувствуешь все это дикое величие водных пространств за ними: видишь тысячи рассыпанных разноцветных огней, слышишь плеск идущих мимо плотов, перекличку мужицких голосов на них или на баржах, на белянах, предостерегающие друг друга крики, разнотонную музыку то гулких, то низких пароходных гудков и сливающиеся с ними терции каких-нибудь шибко бегущих речных паровичков, вспоминаешь все эти разбойничьи и татарские слова — Балахна, Василь-Сурск, Чебоксары, Жигули, Батраки, Хвалынск — и страшные орды грузчиков на их пристанях, потом всю несравненную красоту старых волжских церквей — и только головой качаешь: до чего в самом деле ни с чем не сравнима эта самая наша Русь!» [20, с. 402] Автору дороги самобытность русской истории и величественность родной природы, но в то же время он отмечает странное соединение духовной устремленности и вульгарности в народе, что создает двоящийся образ России.

Двойственностью, однако, наделена и Франция: ее национальный код включает в себя эстетическую восприимчивость и эмоциональную закрытость. Недаром в «Холодной осени» (1944) русская девушка в Париже становится «совсем француженкой», т. е. «очень миленькой», но при этом бездушной и черствой по отношению к приемной матери: она «холеными ручками с серебряными ноготками завертывала коробки в атласную бумагу и завязывала их золотыми шнурочками» [20, с. 434]. Париж у И.А. Бунина привлекателен для парижан: «…плыли в мягком парижском небе весенние облака» [20, с. 351], но для русских эмигрантов он однозначно предстает

мертвым, унылым. Рассказ «В Париже» (1940) рисует город в беспросветной темноте; холод и дождь не скрашивают переливающиеся «то кровью, то ртутью реклам» фонарные огни [20, с. 349]. Это город фальши (недаром на киноэкране дурачится «подражатель Чаплина») и одиночества, символом чего выступают «металлический свет газового фонаря» и «жестяной чан с отбросами» [20, с. 350].

Напротив, русский мир у И.А. Бунина притягателен своей поэтичностью, душевностью, теплотой, несмотря на бытовую упрощенность. Так, в рассказе «Руся» (1940), открывающем второй раздел книги, создается образ заповедной и отчасти фольклорно-сказочной Руси: упомянутые И.А. Буниным «перелески, сороки, болота, кувшинки, ужи, журавли» [20, с. 290] вызывают в памяти знаменитые строки его современников о зачарованной русской природе: «Топи да болота, синий плат небес» (С. Есенин), «С болотами и журавлями и с мутным взором колдуна» (А. Блок), «Здесь аисты, болота, змеи» (В. Ходасевич).

Местом действия на этот раз является бедная усадьба: «Дом, конечно, в русском дачном стиле и очень запущенный, — хозяева были люди обедневшие, — за домом некоторое подобие сада, за садом не то озеро, не то болото, заросшее кугой и кувшинками, и неизбежная плоскодонка возле топкого берега» [20, с. 283]. Но именно запустение, упадок, разрушение делают образ усадьбы особенным, романтичным. Ночные катания влюбленных по озеру пробуждают в них чувство языческого единения с окружающим миром: «На западе небо всю ночь зеленоватое, прозрачное, и там, на горизонте <…> все что-то тлеет и тлеет… Весло нашлось только одно и то вроде лопаты, и я греб им, как дикарь, — то направо, то налево. На противоположном берегу было темно от мелкого леса, но за ним всю ночь стоял этот странный полусвет. И везде невообразимая тишина — только комары ноют и стрекозы летают» [20, с. 284]. Природа предстает первобытно таинственной, полной колдовского очарования: «И стоял и не гас за чернотой низкого леса зеленоватый полусвет, слабо отражавшийся в плоско белеющей воде вдали, резко, сельдереем, пахли росистые прибрежные растения, таинственно, просительно ныли невидимые комары — и летали, летали с тихим треском над лодкой и дальше, над этой по-ночному светящейся водой, страшные, бессонные стрекозы. И все где-то что-то шуршало, ползло, пробиралось…» [20, с. 289]. Зрительные, обонятельные, слуховые впечатле-

ния героев передают повышенную остроту восприятия жизни, обретенную благодаря любви, вызывая ощущение причастности к космосу.

Под стать загадочному пейзажу нарисован облик девушки, в котором проглядывает нечто мифическое: «Длинная черная коса на спине, смуглое лицо с маленькими темными родинками, узкий правильный нос, черные глаза, черные брови... Волосы сухие и жесткие, слегка курчавились. Все это, при желтом сарафане и белых кисейных рукавах сорочки, выделялось очень красиво. Лодыжки и начало ступни в чуньках — все сухое, с выступающими под тонкой смуглой кожей костями» [20, с. 284]. Являясь частью окружающего мира, высокая и стройная Руся гармонирует с болотной растительностью и одновременно уподобляется красивым и изящным журавлям, которые, доверяя девушке, подпускают ее к себе, а она «с детским задором заглядывала в их прекрасные и грозные черные зрачки, узко схваченные кольцом темно-серого райка» [20, с. 290]. В этом единении героини с природой, ее близости к священным птицам также выражается русское начало. Имя Руся ассоциативно связано с поэтическим образом Руси́ и одновременно — с русальным мифом.

Часто во внешности русских красавиц И.А. Бунин акцентирует «восточные» черты: таковы «индусская бледность» [20, с. 287] Руси, красота ее матери, «какой-то княжны с восточной кровью» [20, с. 284], разрушившей счастье влюбленных. Или героиня рассказа «Чистый понедельник»: «А у нее красота была какая-то индийская, персидская: смугло-янтарное лицо, великолепные и несколько зловещие в своей густой черноте волосы, мягко блестящие, как черный соболий мех, брови, черные, как бархатный уголь, глаза; пленительный бархатисто-пунцовыми губами рот оттенен был темным пушком...» [20, с. 461]. «Восточные» детали в облике русских женщин намекают на страстность натуры и, как следствие, предсказывают будущую разлуку, трагедию влюбленных.

В женщинах Востока загар или смуглый цвет кожи искушает мужчину [17, с. 12–13] — будь то древне-дикая внешность камаргианки («Камарг», 1944) или неземная, космическая красота обитательницы о. Цейлон («Сто рупий», 1944). Черный цвет связывает женщину с миром предков, делает ее носительницей высшей тайны. Загадочный мир Кавказа («Кавказ», 1937) воплощен в облике его обитательниц: «...плавно ходили черкешенки в черных длинных до земли одеждах, в красных чувяках, с закутанными во что-

то черное головами, с быстрыми птичьими взглядами, мелькавшими порой из этой траурной закутанности» [20, с. 258].

Изображая народы Востока, И.А. Бунин подчеркивает первобытное начало, сдерживаемое верностью традициям, древним обычаям. В новелле «Весной в Иудее» (1946), давшей название последнему прижизненному сборнику писателя (1953), читатель переносится в «легендарные места Содома и Гоморры» [20, с. 473], в каменистую Иудейскую пустыню, наблюдает природу, ландшафт, традиции евреев. Рассказчик рисует «холмы, перевалы, то каменистые, то песчаные, кое-где поросшие жесткой растительностью, обитаемые только змеями, куропатками, погруженные в вечное молчание» [20, с. 473–474]. Знаками иной культуры выступают экзотическая одежда израильтян: «И странно было видеть, как тепло, несмотря на зной, были одеты мужчины: кубовая рубаха до колен, ватная куртка, а сверху аба, то есть очень длинная и тяжелая, широкоплечая хламида из пегой шерсти, полосатой в два цвета — черного и белого; на голове кефийе — желтый с красными полосами платок, распущенный по плечам, висящий вдоль щек и в два раза охваченный на макушке тоже пегим, двуцветным шерстяным жгутом» [20, с. 474]; описание еды в церемонии восточного гостеприимства: «Обычно бедуины едят хыбыз, — кукурузные лепешки, — вареное пшено с козьим молоком… Но непременное угощение гостя — харуф: баран, которого жарят в ямке, вырытой в песке, наваливая на него пласты тлеющего кизяка. После барана угощают кофеем, но всегда без сахара» [20, с. 475].

И все же И.А. Бунина привлекают не столько этнографические реалии Востока, сколько сама любовная история, сделавшая повествователя калекой, но оставшаяся в его памяти «самой счастливой порой молодости» [20, с. 473]. Детально нарисованный портрет шейха раскрывает силу его характера и непреклонность: он «был лет пятидесяти, невысок, широк в кости, худ и очень крепок; лицо — обожженный кирпич, глаза прозрачные, серые, пронзительные; медная борода с проседью, жесткая, небольшая, подстриженная, и такие же подстриженные усы, — бедуины то и другое всегда подстригают; обут, как все, в толстые подкованные башмаки. Когда он был у меня в Иерусалиме, на поясе у него был кинжал, в руках длинная винтовка» [20, с. 475]. Последняя деталь намекает на решительность, с которой герой будет мстить рассказчику за пренебрежение законом гостеприимства. Внешность племянницы Аида притягательна своей загадочно-

стью, эротизмом: «...глаза эти были необыкновенно темные, таинственные, лицо почти черное, губы лиловые, крупные — в ту минуту они больше всего поразили меня... Впрочем, одни ли они! Поразило все: удивительная рука, обнажившаяся до плеча, державшая на голове жестянку, медленные, извилистые движения тела под длинной кубовой рубахой, полные груди, поднимавшие эту рубаху...» [20, с. 475]. Благодаря топосам Иерусалима (Яффские ворота, улица царя Давида, водоем пророка Иезекииля) рассказанная история вписывается в библейский контекст. Не случайно образ героини соотносится то с Вирсавией, то с Суламифью из «Песни Песней»[2]. Автор вызывает ассоциацию с историей любви Соломона и Суламифи и таким образом намекает на сердечную (а не только родственную) привязанность Аида к юной красавице. Подобно ветхозаветному пониманию любви, телесная связь не мыслится греховной. Включая этот рассказ в повторное издание сборника, И.А. Бунин тем самым восхваляет земную, чувственную любовь как могущественную силу.

В «Темных аллеях» отразились волнующие автора экзистенциальные проблемы: одиночество и любовь, жизнь и смерть, память и вечность. В бунинской онтологии любви нерасторжимо связаны телесность и тайна, наслаждение и мука, восторг и ужас. Любовь выступает у него мостом в иные миры, способом приобщиться к тайнам мироздания. Потому объединяется в книге многообразие любовных историй, связанных с недавним прошлым или ассоциативно восходящих к древности, но всегда являющихся результатом воздействия на человека космических сил.

И.А. Бунина интересовало исследование «темных аллей» человеческой души, сопряженной с космосом, в чем проявился универсализм художественного мышления писателя. При этом он проецировал национальную ментальность на любовное чувство. И.А. Бунин отмечал такие черты русского мировосприятия, как гармония человека и природы, склонность

2 Почти дословно цитируя «Песню Песней», И.А. Бунин пишет: «Девы иерусалимские, черна я и прекрасна» [20, с. 475]. Ср.: «Дщери Иерусалимские! черна я, но красива, как шатры Кидарские, как завесы Соломоновы» [22, 1: 4]. Или: «Зима уже прошла, цветы показались на земле, время песен настало, голос орлицы слышен, виноградные лозы, расцветая, издают благоухание...» [20, с. 473]. Ср.: «Вот, зима уже прошла; дождь миновал, перестал; цветы показались на земле; время пения настало, и голос горлицы слышен в стране нашей; смоковницы распустили свои почки, и виноградные лозы, расцветая, издают благовоние. Встань, возлюбленная моя, прекрасная моя, выйди!» [22, 2: 11, 12, 13].

к созерцанию, способность к сильным переживаниям, чувствительность и страстность, душевность и духовность, но, с другой стороны, показал бытовую безалаберность, порой — вульгарность и пошлость поведения. Европейцы (французы, как правило) у него отличаются холодным эстетизмом, восточные народы — верностью традициям, но для всех характерны этикетность поведения и эмоциональная закрытость. Изображая представителей других культур, И.А. Бунин не стремился к воспроизведению существующих в русской литературе стереотипов, в частности, ему не свойственно юмористическое изображение иностранцев [8; 12; 1]. Полюсами национальной идентификации И.А. Бунина были отношение к «прошлой России» и отношение к иным мирам, которые отличны от нее. Можно предположить, что эмигрантское существование И.А. Бунина в условиях полиэтнической среды только усилило свойственное ему жадное внимание к самобытности национальных культур.

Список литературы

Исследования

1 *Абрамова В.С.* Этностереотипы и их роль при изображении иностранцев в прозе А.П. Чехова // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2018. № 53. С. 127–142. DOI: 10.17223/19986645/53/9

2 *Богданова О.А.* Усадьба и дача в русской литературе XIX–XXI вв.: топика, динамика, мифология. М.: ИМЛИ РАН, 2019. 288 с. DOI: 10.22455/978-5-9208-0604-8

3 *Гачев Г.Д.* Национальные образы мира: Курс лекций. М.: Академия, 1998. 432 с.

4 *Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н.* Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. 2-е изд. М.: ОГИ, 2008. 528 с.

5 *Дмитриева Е.Е.* Грасс Бунина: воскрешение русской усадебной жизни в нерусском пространстве // Русская усадьба и Европа: диахрония, ностальгия, универсализм / сост., отв. ред. и автор предисл. О.А. Богданова. М.: ИМЛИ РАН, 2020. С. 170–186. DOI: 10.22455/978-5-9208-0623-9-170-186

6 *Ершова Л.В.* Усадебная проза И.А. Бунина //Филологические науки. 2001. № 4. С. 13–22.

7 *Есаулов И.А.* Пасхальность русской словесности. М.: Кругъ, 2004. 560 с.

8 *Забровский А.П.* К проблеме типологии иностранца в русской литературе // Россия и Запад: диалог культур. М.: Изд-во МГУ, 1994. Вып. 1. С. 87–105.

9 *Курбатов В.Я.* Сны и пробуждения (русская провинция у И.А. Бунина) // *Курбатов В.Я.* Пушкин на каждый день: сборник статей. Псков: Обл. тип., 2014. С. 286–308.

10 *Лихачев Д.С.* «Темные аллеи» русских усадебных садов // *Лихачев Д.С.* Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. СПб.: Логос, 2008. С. 310–314.

11 *Непомнящий В.С.* Феномен Пушкина и исторический жребий России. К проблеме целостной концепции русской культуры // Московский пушкинист. Ежегодный сб. М.: Наследие, 1996. Вып. 3. С. 6–61.

12 *Панова Е.П., Тюменцева Е.В.* Образ иностранца в фольклорном и художественном текстах, литературном анекдоте XVIII–XIX веков и современном анекдоте // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2008. № 1 (1): в 2 ч. Ч. II. С. 82–87.

13 *Разумовская А.Г.* Былое и сущее садов русских усадеб // *Разумовская А.Г.* Сады российской поэзии (от символизма до постмодернизма). СПб.: Студия «НП-Принт», 2014. С. 199–229.

14 *Сливицкая О.В.* «Повышенное чувство жизни»: Мир Ивана Бунина. М.: Изд-во РГГУ, 2004. 270 с.

15 *Спивак Р.С.* Энергожизнь рассказа И. Бунина «Темные аллеи»// Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2010. № 4 (10). С. 156–164.

16 *Сухих И.Н.* Русская любовь в темных аллеях (1937–1945.«Темные аллеи» И. Бунина) // *Сухих И.Н.* Двадцать книг XX века. Эссе. СПб.: Паритет, 2004. С. 268–288.

17 *Фиш М.Ю.* Сенсорные коды поэтики цикла рассказов И.А. Бунина «Темные аллеи»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2009. 23 с.

18 *Щербицкая И.В.* Символизм пространства в цикле И.А. Бунина «Темные аллеи» // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. Общественные и гуманитарные науки. 2007. Т. 22, № 53. С. 255–260.

19 *Щукин В.Г.* Миф дворянского гнезда. Геокультурологическое исследование по русской классической литературе // *Щукин В.Г.* Российский гений просвещения. Исследования в области мифопоэтики и истории идей. М.: РОССПЭН, 2007. С. 157–458.

Источники

20 *Бунин И.А.* Жизнь Арсеньева. Темные аллеи. Рассказы 1932–1952 // *Бунин И.А.* Собр. соч.: в 6 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 5. 639 с.

21 *Бунин И.А.*, *Бунина В.Н.* Устами Буниных. Дневники / сост. М. Грин, с предисл. Ю. Мальцева. В 2 т. М.: Посев, 2005. Т. 2. 432 с.

22 Ветхий завет: Песня Песней // Русская православная церковь. Официальный сайт Московского Патриархата. URL: http://www.patriarchia.ru/bible/song/ (дата обращения: 01.04.2021).

References

1 Abramova, V.S. “Etnostereotipy i ikh rol’ pri izobrazhenii inostrantsev v proze A.P. Chekhova” [“Ethno-stereotypes and Their Role in the Image of Foreigners in A.P. Chekhov’s Fiction”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiia*, no. 53, 2018, pp. 127–142. DOI: 10.17223/19986645/53/9 (In Russ.)

2 Bogdanova, O.A. *Usad’ba i dacha v russkoi literature XIX–XXI vv.: topika, dinamika, mifologiia* [*Estate and Dacha in Russian Literature of the 19th–21st Centuries: Topics, Dynamics, Mythology*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019. 288 p. DOI: 10.22455/978-5-9208-0604-8 (In Russ.)

3 Gachev, G.D. *Natsional’nye obrazy mira: Kurs lektsii* [*National Images of the World: Lectures*]. Moscow, Akademiia Publ., 1998. 432 p. (In Russ.)

4 Dmitrieva, E.E., Kuptsova, O.N. *Zhizn’ usadebnogo mifa: utrachennyi i obretennyi rai* [*The Life of the Estate Myth: Lost and Found Paradise*]. 2nd ed. Moscow, OGI Publ., 2008. 528 p. (In Russ.)

5 Dmitrieva, E.E. “Grass Bunina: voskreshenie russkoi usadebnoi zhizni v nerusskom prostranstve” [“Bunin’s Grass: Resurrection of the Life of the Russian Estate in the Non-Russian Space”]. Bogdanova, O.A., editor. *Russkaia usad’ba i Evropa: diakhroniia, nostal’giia, universalizm* [*Russian Estate and Europe: Diachrony, Nostalgia, Universalism*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2020, pp. 170–186. DOI: 10.22455/978-5-9208-0623-9-170-186 (In Russ.)

6 Ershova, L.V. “Usadebnaia proza I.A. Bunina” [“Estate Prose of I.A. Bunin”]. *Filologicheskie nauki*, no. 4, 2001, pp. 13–22. (In Russ.)

7 Esaulov, I.A. *Paskhal’nost’ russkoi slovesnosti* [*Easter-ness in Russian Literature*]. Moscow, Krug Publ., 2004. 560 p. (In Russ.)

8 Zabrovskii, A.P. “K probleme tipologii inostrantsa v russkoi literature” [“On the Typology of the Foreigner in Russian Literature”]. *Rossiia i Zapad: dialog kul’tur* [*Russia and the West: the Dialogue of Cultures*], issue 1. Moscow, Lomonosov Moscow State University Publ., 1994, pp. 87–105. (In Russ.)

9 Kurbatov, V.Ya. “Sny i probuzhdeniia (russkaia provintsiia u I.A. Bunina)” [“Dreams and Awakenings (Russian Province in Bunin’s Works)”]. Kurbatov, V.Ya. *Pushkin na kazhdyi den’: sbornik statei* [*Pushkin for Every Day: a Collection of Articles*]. Pskov, Oblastnaia tipografiia Publ., 2014, pp. 286–308. (In Russ.)

10 Lihachev, D.S. “‘Temnye allei’ russkikh usadebnykh sadov” [“*Dark Avenues* of Russian Estate Gardens”]. Lihachev, D.S. *Poeziia sadov. K semantike sadovo-parkovykh stilei. Sad kak tekst* [*The Poetry of Gardens. On the Semantics of Park and Garden Styles. Garden as Text*]. St. Petersburg, Logos Publ., 2008, pp. 310–314. (In Russ.).

11 Nepomniashchii, V.S. “Fenomen Pushkina i istoricheskii zhrebii Rossii. K probleme tselostnoi kontseptsii russkoi kul’tury” [“The Phenomenon of Pushkin and the Historical lot of Russia. On the Issue of the Integral Concept of Russian Culture”].

Moskovskii pushkinist. Ezhegodnyi sb. [Moscow Pushkinist. Annual collection], issue 3. Moscow, Nasledie Publ., 1996, pp. 6–61. (In Russ.)

12 Panova E.P., Tiumentseva E.V. “Obraz inostrantsa v fol’klornom i khudozhestvennom tekstakh, literaturnom anekdote XVIII–XIX vekov i sovremennom anecdote [“The Image of the Foreigner in Folklore and Fictional Texts, Literary Joke Story of the 18th–19th Centuries and Contemporary Joke”]. *Filologicheskie nauki. Voprosy teorii i praktiki.* Tambov, Gramota Publ., no. 1 (1): in 2 parts; part II, 2008, pp. 82–87. (In Russ.)

13 Razumovskaia, A.G. “Byloe i sushchee sadov russkikh usadeb” [“The Past and the Present of the Gardens in Russian Estates”]. Razumovskaia, A.G. *Sady rossiiskoi poezii (ot simvolizma do postmodernizma)* [*Gardens of Russian Poetry (from Symbolism to Postmodernism)*]. St. Petersburg, Studiia “NP-Print” Publ., 2014, pp. 199–229. (In Russ.)

14 Slivitskaia, O.V. *“Povyshennoe chuvstvo zhizni”: Mir Ivana Bunina* [*“Intense Sense of Life”: The World of Ivan Bunin*]. Moscow, Russian State University for the Humanities Publ., 2004. 270 p. (In Russ.).

15 Spivak, R.S. “Energozhizn’ rasskaza I. Bunina ‘Temnye allei’.” [“The Energy of I. Bunin’s Story *Dark Avenues*]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaia i zarubezhnaia filologiia*, no. 4 (10), 2010, pp. 156–164. (In Russ.)

16 Sukhikh, I.N. “Russkaia liubov’ v temnykh alleiakh (1937–1945. ‘Temnye allei’ I. Bunina)” [“Russian Love in Dark Avenues (1937–1945. *Dark Avenues* of I. Bunin)”]. Sukhikh, I.N. *Dvadtsat’ knig XX veka. Esse* [*Twenty Books of the 20th Century. Essays*]. St. Petersburg, Paritet Publ., 2004, pp. 268–288. (In Russ.)

17 Fish, M.Iu. *Sensornye kody poetiki tsikla rasskazov I.A. Bunina “Temnye allei”* [*Sensory Codes of the Poetics of I.A. Bunin’s Collection* Dark Avenues: PhD thesis, summary]. Voronezh, 2009. 23 p. (In Russ.)

18 Shcherbitskaia, I.V. “Simvolizm prostranstva v tsikle I.A. Bunina ‘Temnye allei’.” [“Symbolism of Space in the *Dark Avenues* by I.A. Bunin”]. *Izvestiia Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena. Obshchestvennye i gumanitarnye nauki,* vol. 22, no. 53, 2007, pp. 255–260. (In Russ.)

19 Shchukin, V.G. “Mif dvorianskogo gnezda. Geokul’turologicheskoe issledovanie po russkoi klassicheskoi literature” [“The Myth of Noble Nest. Geoculturological Research in Classical Russian Literature”]. Shchukin, V.G. *Rossiiskii genii prosveshcheniia. Issledovaniia v oblasti mifopoetiki i istorii idei.* [*Russian Genius of the Enlightenment. Studies in the Field of Mythopoetics and History of Ideas*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 2007, pp. 157–458. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)53

МЕЖДУ ОТТО ВЕЙНИНГЕРОМ И В.В. РОЗАНОВЫМ: О КОНСТРУИРОВАНИИ ФЕМИНИННОСТИ И МАСКУЛИННОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ Д.С. МЕРЕЖКОВСКОГО

© 2021 г. А.В. Протопопова, И.А. Протопопов
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 16 апреля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 29 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-204-221

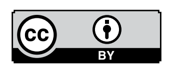
Аннотация: Имея революционные взгляды на христианство, Д.С. Мережковский был, с одной стороны, вполне традиционен в понимании роли Бога в отношении разделения полов, а с другой — склонялся к идее платоновского андрогинизма, рассматривая в этом аспекте природу Христа. Совмещение идей личности и пола, Тайны Одного и Тайны Двух, по мысли Д.С. Мережковского, приведет к историческому объединению язычества и христианства, к тайне Трех — Обществу, понимаемому как Царство Божие. В этом он идет дальше В. Розанова, также писавшего о двуполой природе Христа. Кроме того, Д.С. Мережковский широко использует высказанную О. Вейнингером идею имманентной двуполости человека, отвергая при этом его положение о том, что женщина не обладает «личностью» и «метафизическим бытием». Опираясь на В. Розанова в необходимости введения идеи пола в религию и на О. Вейнингера в идее двуполости, Д.С. Мережковский, как показано, занимает некое срединное положение между ними.

Ключевые слова: Дмитрий Мережковский, Василий Розанов, Отто Вейнингер, фемининность, маскулинность, андрогин, пол, гендер.

Информация об авторах: Анна Викторовна Протопопова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-4461-3349
E-mail: avprotopopova@yandex.ru

Иван Алексеевич Протопопов — кандидат философских наук, доцент, Санкт-Петербургский государственный университет аэрокосмического приборостроения, ул. Большая Морская, д. 67, лит. А, 190000 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2242-5512
E-mail: stiff72@mail.ru

Для цитирования: *Протопопова А.В., Протопопов И.А.* Между Отто Вейнингером и В.В. Розановым: о конструировании фемининности и маскулинности в творчестве Д.С. Мережковского // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 204–221. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-204-221



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

BETWEEN OTTO WEININGER AND VASSILY ROZANOV: CONSTRUCTING THE FEMININE AND THE MASCULINE IN DMITRY MEREZHKOVSKY'S WORKS

© 2021. Anna V. Protopopova, Ivan A. Protopopov
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; Saint-Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, St. Petersburg, Russia
Received: April 16, 2020
Approved after reviewing: May 29, 2020
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: Despite his revolutionary views on Christianity, Merezhkovsky believed in the traditional role of God concerning gender distinction and was attached to the Plato's idea of androgyns, considering the nature of Christ in androgynous terms. The combination of the notions of gender and personality, that is, the Mysteries of the One and of the Two, must lead, according to Merezhkovsky, to the historical unison of paganism and Christianity, to the Mystery of the Three, e.g. to the Society understood as the Kingdom of Heaven. In this aspect, he moves beyond Rozanov, who also wrote on the bi-gendered nature of Christ. Merezhkovsky widely uses Weininger's idea of immanent bisexuality of a person while he dismisses Weininger's thesis that a woman does not possess *personality* and *metaphysical being*. Taking into account Rozanov's suggestion of introducing gender in religion and Weininger's idea of bisexuality, Merezhkovsky, as the article shows, occupies a somewhat middle position.

Keywords: Dmitry Merezhkovsky, Vassily Rozanov, Otto Weininger, feminine, masculine, androgyn, sex, gender.

Information about the authors: Anna V. Protopopova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: http://orcid.org/0000-0002-4461-3349
E-mail: avprotopopova@yandex.ru
Ivan A. Protopopov, PhD in Philosophy, Associate Professor, Saint-Petersburg State University of Aerospace Instrumentation, Bolshaya Morskaya 67, lit. A, 190000 St. Petersburg, Russia. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-2242-5512
E-mail: stiff72@mail.ru

For citation: Protopopova, A.V., Protopopov, I.A. "Between Otto Weininger and Vassily Rozanov: Constructing the Feminine and the Masculine in Dmitry Merezhkovsky's Works." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 204–221. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-204-221

Вопрос о гендере и половых различиях стоял довольно остро в эпоху модернизма[1], так что книга австрийского философа Отто Вейнингера «Пол и характер», напечатанная в Европе в 1903 г., была, можно сказать, обречена на успех. Первый полный русский перевод «Пола и характера», выполненный Владимиром Лихтенштадтом, с предисловием и под редакцией Акима Волынского, вышел в издательстве «Посев» в августе 1908 г. [24], а до 1912 г. были напечатаны несколько десятков тысяч экземпляров различных переводов этой книги[2]! В своей рецензии на книгу в 1909 г. Николай Бердяев отмечает сильные и слабые стороны позиции О. Вейнингера и говорит, что «так хотелось бы, чтобы Вейнингера оценили, и так не хотелось бы, чтобы вейнингерианство стало модой» [20].

К сожалению или к счастью, но если вейнингерианство и не стало полноценным модным течением, то по меньшей мере идеи молодого австрийца вызвали великое множество откликов, снискали невероятную популярность среди символистов: Вяч. Иванов [27], Андрей Белый [23], Зинаида Гиппиус [26], Василий Розанов и многие другие писали на него рецензии, обсуждали, ссылались в своих трудах и т. п. Среди тех, кто не прошел мимо книги, был и Д.С. Мережковский. В статье мы постараемся

1 См., например, монографию Кирсти Эконен о стратегиях женского письма в русском символизме [15].

2 На подсчеты Эрика Наймана [18] ссылается в своей статье Евгений Берштейн [3, прим. 3]. Специальных больших исследований влияния О. Вейнингера на русскую литературу, за исключением статьи Е. Берштейна, насколько можно об этом судить, на данный момент нет; в основном этому посвящены статьи или отдельные параграфы или главы книг по русскому модернизму (например, глава «Антропологическая утопия Отто Вейнингера» в монографии А.И. Жеребина [6, с. 291–318] или статья Р. Деринг-Смирновой [5]).

разобрать его отношение к вопросам пола и идеям О. Вейнингера, проявившееся в трилогии о Троице[3].

Трилогия Д.С. Мережковского «Тайна Трех: Египет и Вавилон»; «Тайна Запада: Атлантида-Европа» и «Иисус Неизвестный» посвящена литературно-художественному осмыслению судьбы человечества, которое, отвергнув свое единство с Богом, обрекает себя на духовную и физическую гибель, впадая в состояние всеобщей губительной войны. Прообраз этого конца Европы писатель видел в гибели мифической платоновской Атлантиды, исследованию которой он уделил серьезное внимание во второй книге трилогии («Тайна Запада: Атлантида-Европа»). Как считал О.А. Коростелев, «центральное содержание трилогии — человечество, гибнущее оттого, что не восприняли весть Иисуса либо поняли ее неправильно. Мережковский здесь выступает и как огненный пророк, предостерегающий, направляющий и взывающий, и одновременно как мрачный скептик, заранее уверенный в том, что все его призывы не будут услышаны. Он жаждал царства Святого Духа, звал к нему и путь видел лишь один — путь следования Третьему Завету» [9, с. 770].

В понимании писателя господство христианства в Европе вовсе не привело к его истинному воплощению в жизни народов, выродившись в оторванный от реального мира аскетический духовный идеал, отвергнутый большинством вместе с Христом, в силу чего результатом мировой истории в любом случае будет Апокалипсис, явление антихриста, о котором говорится в Евангелии, и второе пришествие Христа с осуществлением Царства Духа в конце мировой истории[4]. Этот собственно христианский сюжет мировой истории преломился в видении создателя трилогии в совершенно иное понимание религиозного смысла христианства, которое как таковое глубоко укоренено и происходит из язычества, как считал Д.С. Мережковский, реализуя себя в то же время через противостояние ему. Таким образом, собственно основные религиозные христианские принципы имеют

3 Здесь и далее все ссылки на тексты Д.С. Мережковского указываются по изданию 2017 г. [30].

4 Как отмечает А.А. Холиков, «писатель критикует средневековое христианское толкование духа как сущности, запредельной тварному миру, и активно противостоит категорическому размежеванию духа и плоти как не имеющих точек соприкосновения субстанций, а также — превознесению духа над плотью в христианской догматике и лишению плоти ореола святости» [14].

куда более древнее происхождение: бессмертие человеческой души, воплощение Бога, его смерть и воскресение, которое приведет к воскресению мертвых, предвоплотились уже в Египте и Вавилоне («Тайна Трех: Египет и Вавилон»), но не устояли перед разрушительными силами зла, воплощенного в фигуре антихриста.

При этом как спасительное последующее воплощение Христа, так и уничтожающее род человеческий дьявольское воплощение антихриста связаны с телесно непосредственным началом пола, через которое, как считал Д.С. Мережковский, реализует себя вовсе не только человеческая, но и божественная природа. Как показал В. Базаров, в общих чертах символическое понимание христианской Троицы, которое мы находим в его трилогии, сложилось у него уже в сборнике статей «Не мир, но меч» (1908), но именно в его трилогии оно нашло полное художественное воплощение [2, с. 200–201].

Исходя из того религиозного содержания, которым были проникнуты мифопоэтические конструкции Д.С. Мережковского, может создаться видимость, что он занимался в своих литературных произведениях философскими и теологическими штудиями, но это совершенно не так, поскольку в трилогии он непосредственно-интуитивно, художественно осмысливает проблемы, связанные с отношением Бога и человека, как имеющие непосредственное отношение к жизни в целом и искусству, апеллируя по большей части не к пониманию, а к внутреннему чувству и мистическому духовному единству.

Н. Бердяев писал по этому поводу, что «Мережковский живет в литературных отражениях религиозных тем, не может мыслить о религии и писать о ней иначе, как исходя из явлений литературных, от писателей. Прямо о жизни Мережковский не может писать, не может и думать. Он — литератор до мозга костей, более, чем кто-либо» [21, с. 331]. То, какое ошеломляющее воздействие на читателя производили фантастические конструкции Д.С. Мережковского, связанные с именем Бога, хорошо показывает А. Блок. Он пишет, что, открыв и перелистав его последние книги, «можно прийти в смятение, в ужас, даже — в негодование. “Бог, Бог, Бог, Христос, Христос, Христос”, положительно нет страницы без этих Имен, именно Имен, не с большой, а с огромной буквы написанных — такой огромной, что она все заслоняет, на все бросает свою крестообразную тень, точно

вывеска “Какао” или “Угрин” на Загородном, и без нее мертвом, поле, над “холодными волнами” Финского залива, и без нее мертвого» [22, с. 242]. Действительно, если прослеживать эволюцию в изображении персонажей у Д.С. Мережковского, то можно увидеть, что Юлиан Отступник, Леонардо да Винчи, Петр I — это лишь некоторые исторические воплощения таких грандиозных, божественных или дьявольских, управляющих всем миром сил, которые только в его трилогии становятся, наконец, непосредственными литературными персонажами[5].

Тем не менее, несмотря на фантастичность своих представлений о поле, Д.С. Мережковский изначально опирался на традиционные христианские воззрения, согласно которым человечество создано Богом как разделенное на мужчин и женщин. Единство этих полов образует человеческую личность. При этом низшая форма реализации такого единства, половое соитие, является, согласно Д.С. Мережковскому, выражением не Божественного, а дьявольского начала. «Половая любовь есть неоконченный и нескончаемый путь к воскресению, — пишет он. — Тщетно стремление двух половин к целому: соединяются и вновь распадаются; хотят и не могут воскреснуть — всегда рождают и всегда умирают» [30, с. 115].

Для Д.С. Мережковского, таким образом, имеют большое значение идеи Платона, связанные с его знаменитым мифом об андрогинах, изначально цельных двуполых существах, разделенных и вечно ищущих свою «вторую половину». Эти половины хотят соединиться, но не могут обрести подлинного единства, так как остаются различными существами[6]. Только через

5 О религиозно-христианских основаниях литературного творчества Д.С. Мережковского, реализованных в полной мере в трилогии, и о центральной фигуре этого творчества, которой посвящено последнее ее произведение, прямо писал хорошо его знавший Г.В. Адамович: «Мережковский, конечно, думал о Евангелии всю жизнь и шел к “Иисусу Неизвестному” через все свои прежние построения и увлечения, издалека глядя в него, как в завершение и цель. Иногда бывали зигзаги, со стороны не совсем понятные, — например, один из его последних зигзагов: наполеоновский, — но в сознании Мережковского они едва ли были отклонениями. Наоборот, все должно было внести ясность в единственно важную тему и подготовить рассказ и размышление о том, что произошло в Палестине девятнадцать столетий тому назад. Нет писателя, который был бы больше однодумом, чем он. Ему не приходилось ни обуздывать себя, ни бороться с “впечатлениями бытия”: жизнь для него — не то, что есть, а то, что должно быть. Он готов был бы повторить: “тем хуже для фактов”, если бы нашел что-либо не укладывающееся в его схематически стройные — что-то уж слишком стройные! — исторические догадки. Да он и видел лишь то, что к схемам его подходило, так что недоразумений или трудностей не возникало» [19, с. 394].

6 *Платон.* Пир. 189e–191d [31, т. 2, с. 98–100].

возвышение над материальным и чувственным от любви к прекрасным телам до любви к душе, а затем до любви к прекрасному самому по себе, которое реализуется в высшем божественном благе, достигается это единство[7].

Пол в этом смысле есть только «половина личности, мужская или женская. Корень смерти есть половой расщеп, распад личности. Сквозь это-то “открытое место” в теле, где прошел “волос, яйцо разрезающий”, и входит смерть. А смерть победить, воскреснуть — значит восстановить целую личность, исцелить зияющую рану пола. Целая, исцеленная личность для смерти закрыта, замкнута, как совершенный круг или шар — “солнечный шар” Скарабея, “двуполый шар” Андрогина» [30, с. 115]. Платоновская тема объединения двух половинок (мужского и женского) как достижения высшего единства человеческой природы была намечена в русской философии В.С. Соловьевым, который считал, что для того, «чтобы оправдать на деле тот смысл любви, который сначала дан только в чувстве; требуется такое сочетание двух данных ограниченных существ, которое создало бы из них одну абсолютную идеальную личность» [32, с. 25].

Андрогинам у Д.С. Мережковского посвящена отдельная, восьмая главка «Тайны Запада», где они уподобляются атлантам, этим существам конца цивилизации; в то же самое время андрогин — это и дьявол. «Дьявол, “обезьяна Бога”, подражает ему во всем, — и в этом: бог Содома, Андрогин, — искаженный, страшно сказать, в дьявольском зеркале, Сын» [30, с. 368]. В физическом смысле он являет собой тот самый образ соединения двух полов, которое не дает, грубо говоря, положительного результата. В то же время андрогин у Д.С. Мережковского символизирует и то самое искомое духовное единство: «каждый Атом есть бог Андрогин или Бэтиль, Мужеженщина; самое существо Материи — Богоматерии — мужеженское. Космос есть явление двуполого Эроса-Логоса» [30, с. 378].

Как пишет Е.А. Андрущенко, «весь Египет Мережковского проникнут половой символикой, <...> именно насыщенность полом делает египетскую цивилизацию самой близкой к пониманию святого пола, то есть исполнению будущего пророчества “Будут двое одна плоть”» [1, с. 782]. При этом Д.С. Мережковский проводит параллель не только между Египтом и христианством, но и между Вавилоном и христианством, где Осирису и за-

7 *Платон.* Пир. 210b–212b [31, т. 2, с. 120–122].

тем Христу уподобляется бог Таммуз. «Вавилон представляет собой, — по мысли Д.С. Мережковского, — невозможное для христианства разрушение бесконечной цепи рождения и смерти. В Вавилоне соединение мужчины и женщины есть дар богине, а в Бытии — блуд и мерзость. 'То, что мы называем "цивилизацией", движется в том, что мы называем "прогрессом", — в поступательной смене родов, рождений, в половой динамике. Вот почему "маленькая ошибка" в передвижении рельсовой стрелки, именно здесь, в точке пола, может погубить весь прогресс и всю цивилизацию. Эту маленькую ошибку мы и сделали, вынув религиозную душу из пола'» [30, с. 783][8].

Пытаясь вернуть христианство в идею пола, Д.С. Мережковский рассуждает о мужеженственности Бога и Христа. «Три Бога — Два в Одном — создают человека по образу Своему — двух в одном. "И сотворил Бог человека; по образу Своему, по образу Божию, сотворил *его*; мужем и женою сотворил *их*" (Быт. 1: 26–28). Сначала — "его", Мужеженщину, а потом — "их", мужчину и женщину: два пола в одном существе — вот что значит "образ Божий" в человеке. Кажется, нельзя яснее выразить догмат божественной двуполости: Андрогин создает Андрогина» [30, с. 462]. Двуполость Бога как бы подтверждается у Д.С. Мережковского квазиевангельскими цитатами об отсутствии в Царствии Небесном мужчин и женщин, которые «будут одно»[9]: «Первый человек, бессмертный, до грехопадения, есть Адамо-Ева, Мужеженщина; и Последний, Воскресший — тоже» [30, с. 115].

В Богочеловеческой природе Христа воплощается единство мужской и женской человеческой природы. В Христе как бы нет ни мужского, ни женского, но все реализовано в единстве со своим противоположным началом. Мужской Египет и женский Вавилон соединяются, чтобы породить Израиль, двойное существо, которое предвосхищает Христа. Именно потому, что пол изымался в исторической христианской церкви из понятия о Боге, как считает Д.С. Мережковский, «не исполнилось царство Божие и в христианстве, так же как в язычестве. Здесь, в христианстве, личность без

8 Цит. из Тайны Трех [30, с. 206].

9 К евангельской идее брака, когда мужчина и женщина сливаются в одно (Еф. 5: 31), Д.С. Мережковский присоединяет евангельскую же идею о том, что в Царствии Небесном не женятся и не выходят замуж (Мф. 22: 30; Лк. 20: 34–36), и идею св. Климента Александрийского из «Стромат», что в Царствии Небесном «двое станут одним, мужчина сольется с женщиной, и не будет ни мужчин, ни женщин"» (Кн. 3. XIII. 92. 2 [28, с. 445]). Ср.: [30, с. 212, 218, 464].

пола; там, в язычестве, пол без личности. А только тогда, когда исполнится тайна Одного и тайна Двух — Личность и Пол, исполнится и тайна Трех — Общество», — понимаемое им как будущее Царство Божие [30, с. 36].

Это некоторым образом совпадает с идеями В. Розанова, на которые Д.С. Мережковский опирается: «Тайна Одного в Тайне Двух есть личность в поле. “Личность есть равноденствие обоих полов” (*В. Розанов*. Люди лунного света, 285)» [30, с. 115]. В. Розанов также писал и о мужеженской природе Христа, его слова прямо цитирует сам Д.С. Мережковский [30, с. 115]: «Взгляните на изображение Его... Нежное, прекрасное лицо, прекраснейшее на земле... Девство, нежность, женственность, просвечивающая сквозь мужские признаки... Две природы в нем, и полнота в Нем человечности, закругленная, завершенная, чего и не может быть только в одном мужском или только в одном женском (Розанов, <*Люди лунного света*>, 189)»[10]. В. Розанов в то же время занимал в целом критическую позицию в отношении христианства, рассматривая его как бесплотную религию, в которой отвергается половая основа всей жизни, а отказ от брака выступает высшим достижением духа[11]. Именно В. Розанов впервые в русской культуре вводит идею пола в религию, но не делает отсюда настолько далеко идущих выводов, как Д.С. Мережковский[12]. В отличие от В. Розанова, двуполая природа Христа переносится Д.С. Мережковским не только на духовную суть людей, но и на божественную природу в целом[13].

10 Как считает Е. Берштейн, «В России теорию пола, родственную вейнингеровской, выстроил В.В. Розанов в книге “Люди лунного света. Метафизика христианства” (1911 г. — первое издание, 1913 г. — второе, существенно дополненное). В своих рассуждениях о текучести пола в человеке Розанов не ссылается на Вейнингера, и, возможно, он (как и З. Гиппиус) пришел к ним независимо от австрийского философа, на основе знакомства с общими источниками — сексологическими сочинениями Рихарда Краффт-Эбинга, Августа Фореля, Магнуса Гиршфельда и др. Однако культурфилософские заключения, сделанные Розановым из описанных современной наукой феноменов половой жизни, были диаметрально противоположны выводам Вейнингера: австрийский философ был против полового влечения и сексуальности, а Розанов — обеими руками за» [6]. Сравнению концепций пола и брака у Д.С. Мережковского и В. Розанова в их соотнесении с христианством посвящена статья М. Ким [8].

11 См. подробнее об этом в статье И.В. Брылиной [4]

12 Как считает А.Б. Сурова, перед В. Розановым стояла сложная задача: опровергнуть «христианские идеи плотского греха и воздержания, утвердить идею человека как сексуального существа в христианской культуре. Таким образом, своеобразная критическая позиция по отношению к историческому христианству и Новому Завету, занимаемая философом, является следствием подобной попытки» [13].

13 Как полагает В.В. Полонский, розановский концепт пола, интерпретированный в религиозно-космологической перспективе, становится лейтмотивом историософии Д.С. Ме-

Как пишет А.Н. Николюкин, пытаясь отыскать источники таких воззрений, «Так называемое “новое религиозное сознание”, провозвестником которого выступал Мережковский, образовалось из двух течений: из того, что Достоевский в своей Пушкинской речи назвал “русским мировым скитальчеством” и из второго, более практического источника, который был ближе Розанову, а не Мережковскому — из нужд и потребностей семейной жизни человека. Историческое христианство, утверждал Мережковский, всемерно подчеркивало духовное начало, что привело к отрицанию святости плоти, мистического единства духа и плоти в их равноценности» [11, с. 15].

Другой важный аспект в разработке Д.С. Мережковским идей пола связан с той немалой ролью, которую сыграла в ней книга О. Вейнингера «Пол и характер». Австрийский философ в своих воззрениях на пол отрицал метафизическую сущность и значение женской природы. Обычная со времен Античности идея доминирования мужчин в обществе связывалась с тем, что онтологический статус мужчины представлялся как выражающий всеобщую форму и сущность человеческой природы вообще, мужское начало понималось как существующее независимо от женского и являющееся основанием всех свойств человеческой природы (разумности, способности к познанию). Женщина, несмотря на способность продолжения рода, равноправной мужчине не являлась. Женское начало соответствовало принципам изменчивой порождающей материи, матери-кормилицы, в которой возникают все чувственно воспринимаемые вещи[14], но которая, сама по себе будучи бесформенной, выражает лишь возможность их бытия, а не действительное существование. Сама по себе не обладая бытием, она есть не-сущее, которое, как писал Платон в «Тимее», воспринимая отпечатки всех вечно сущих идей[15], дает место всему, что имеет возникновение[16]. Мужское же начало — деятельное, имеющее самостоятельное бытие, относящееся к умопостигаемой идее или форме всего сущего[17].

режковского; тайна пола, «вскрытая Розановым», претворяется у него в «Тайну Двух», мистически подготавливающую явление «Тайны Трех», наступление эры Святого Духа» [12, с. 409].

14 *Платон*. Тимей. 50–50c [31, т. 4, с. 453].

15 Там же. 51–51b [31, т. 4, с. 454].

16 Там же. 52b–c [31, т. 4, с. 455].

17 Там же. 50–50c [31, т. 4, с. 453].

Наследником этих представлений в определенном смысле и выступает О. Вейнингер. Для него женщины лишены не только понимания, логики и этики, но даже и души. В каждом существе заложены изначально две природы, мужская и женская, далее какая-то начинает преобладать до определенной степени, причем соотношение этого преобладания (например, семьдесят процентов мужского и тридцать процентов женского) обеспечивает стремление к обратно пропорциональному соотношению этих начал в человеке «противоположного пола», именно человеке, потому что для О. Вейнингера пол не является ни чем-то социальным, ни чем-то биологически предустановленным на сто процентов, ведь может так оказаться, что в «мужчине» в процентном отношении больше женского начала, чем мужского. Мужское и только мужское начало способно, по О. Вейнингеру, к творчеству, познанию и тому подобному, женское же начало, имея исключительно чувственную природу, низменно и предназначено только для размножения. В соитии О. Вейнингер видит «свинство» и скотство, которого, естественно, следует избегать. О. Вейнингер, таким образом, подводит итог традиции преобладания мужского начала, заявляя о полном доминировании мужчины. Казалось бы, в таких взглядах не может быть ничего близкого идее пола у Д.С. Мережковского, но это оказывается не так.

В первую очередь идея двуполости всего живого, высказанная О. Вейнингером, импонирует Д.С. Мережковскому, в этой связи он несколько раз его цитирует[18]. В целом это вполне соответствует и мысли В. Розанова, и мысли Вл. Соловьева, одну из статей которого в цикле «Смысл любви» Д.С. Мережковский цитирует: «Пребывать в половой раздельности — значит пребывать на пути к смерти... Кто поддерживает корень смерти, тот вкусит и плода ее. Бессмертным может быть только целый человек» [30, с. 115]. Однако для обоих этих философов половое соитие вовсе не является чем-то ужасным, даже и напротив, оно являет собой акт единения противополож-

18 О близости идеи двуполости, которая вводится Д.С. Мережковским в божественную природу, построениям платоновского «Пира» и концепциям биполярности О. Вейнингера пишет В.В. Полонский: «Своеобразным синтезом философем “женско-мужского начала в Боге” и “пола в любви” явилось учение об андрогине в духе платоновского “Пира” и последующей гностической традиции. Правда, непосредственные предпосылки к особо активному усвоению Мережковским этой темы были заданы гораздо более близкими по времени источниками — концепциями биполярности и бисексуальности О. Вейнингера» [12, с. 413].

ных полов, между тем как О. Вейнингер призывает к аскетизму и отказу от всякого телесного общения с женщинами.

Влияние О. Вейнингера на Д.С. Мережковского, возможно, было опосредовано также представлениями его собственной жены о себе как о существе, совмещающем в себе мужской и женский пол именно в соответствии с концепцией Вейнингера. Как пишет О. Матич, «заявления [Гиппиус], что интеллектуально и духовно она маскулинна, отражают те же женофобские предрассудки, что у Вейнингера, считавшего, что для женщин актуально только тело и они ищут лишь сексуальных удовольствий. Относясь снисходительно к женскому полу, Гиппиус в дневнике представляет свое влечение как мужское»[19]. Во многом Д.С. Мережковский, конечно, критикует О. Вейнингера, объединяя, например, его с Декартом и объявляя его идеи идеями «обезумевшего разума», говоря о нем как о бывшем иудее, который хорошо знаком с тем, что такое Израиль и «пустыня чистого разума»[20]. Он (справедливо) называет его женоненавистником в противовес тому, что представляет собой «Розанов, противоположный двойник Вейнингера, женолюбец», ведь в отличие от О. Вейнингера философы русского модернизма превозносили женскую природу, и В. Розанов в этом особенно преуспел[21]. Женская природа понималась как нечто снимающее западную приверженность рациональному пониманию действительности, как порождающее начало.

Не близки Д.С. Мережковскому и идеи О. Вейнингера относительно отсутствия пола в Царствии Небесном, которые значительно ближе у последнего к традиционному пониманию христианства. Между тем Д.С. Мережковский вовсе не солидаризируется с В. Розановым, не объединяется с ним против О. Вейнингера: «Розанов и Вейнингер недаром противоположные двойники-современники: в них воплотилась раздирающая нас антино-

19 Глава 5. По ту сторону гендера. Переписка как телесное слияние. URL: https://www.twirpx.org/file/1018970/ (дата обращения: 10.04.2020) [10]. См. также статьи З. Гиппиус о любви, где среди прочего разбираются вопросы пола у Д.С. Мережковского и В. Розанова [25].

20 «...мы уже <...> бежали из Египта, от нечистой животности, в пустыню “чистого разума”, где и блуждаем доныне вместе с Израилем. Чистый разум Декарта не соблазняется никакою животностью: для него сами животные — только “машины”, “автоматы”. И можно сказать, что весь наш век — век чистого разума и чистой механики — родился от этой Декартовой машины. Вейнингер, иудей-христианин, идет еще дальше Декарта. По Вейнингеру, женщине “бытие метафизическое присуще так же мало”, как животным и растениям. Так, вся живая тварь уничтожена обезумевшим разумом, огнем попаляющим иудео-христианской пустыни, “умным и страшным Духом небытия”» [30, с. 72–73].

21 О В. Розанове и О. Вейнингере см. в книге Лоры Энгельштейн [17].

мия: пол в Отце, противопол в Сыне. “Пол имеет свое содержание и положение трансцендентно-религиозного нумена (сущности). Он — второе, темное лицо человека. Он выходит из границ естества; он внеестествен и сверхъестествен… Это пропасть, уходящая в антипод бытия, здесь, и единственно здесь, выглянувший в наш свет, — говорит В. Розанов. — <…> Дионис и Аид — один и тот же бог”; пол и смерть — одна и та же пропасть, уходящая из этого мира в тот. Пол есть единственно живое, кровно-телесное “касание мирам иным”, единственный выход из своего тела в чужое, из я в ты, из тайны Одного в тайну Двух»[22].

Здесь Д.С. Мережковский идет дальше их обоих, устремляясь от Тайны Двух к Тайне Трех, опираясь сразу и на В. Розанова, и на О. Вейнингера. Его идея Тайны Трех, троичность, которую никто не замечает, а сам он видит везде, обосновывается на самом высшем уровне. Это Троица, которая включает в себя идею Личности (тайна Одного), Пола, который воплощается в Христе (тайна Двух), и Общества как царства Духа (тайна Трех).

Свое завершение идея пола, введенная Д.С. Мережковским в христианскую Троицу, находит в толковании Святого Духа как Божественной Матери, через которую будет воплощаться Царство Божие: «В явной жизни Сына — Отец; в тайной — Мать. Весь Иисус Известный — в Отце; весь Неизвестный — в Матери. Если есть у Сына Отец Небесный, может ли не быть и Небесной Матери? <…> Больше, чем когда-либо, сейчас упование рода человеческого есть матерь Сына земная, Дева Мария. Люди поклонились ей недаром: только Она и ведет их к Матери Небесной — Духу». В соответствии с этим выстраивается история человечества: «Три человечества: первое, до нас погибшее, — Царство Отца; второе, наше, спасаемое или погибающее, — третье, за нами, спасенное, царство Духа — Матери» [29, с. 177].

Как пишет В.Н. Жуков, Третий Завет Д.С. Мережковского, посвященный тысячелетнему Царству Духа, «исполняется в исторически-реальном, небесно-земном и духовно-плотском царстве Божием — воплощении Третьей Божеской Ипостаси (Святого Духа-Матери). Это будет означать также образование на этапе Третьего Завета единой Вселенской Церкви Богочело-

22 Между тем традиционное христианство, с точки зрения Д.С. Мережковского, приходит к уничтожению идеи пола и таким парадоксальным образом ведет к безбожию: «…в христианской динамике пол и противопол сначала борют друг друга, а потом уничтожают. Наступает небытие пола в религии, половое безбожие, может быть, корень всех остальных безбожий, личных и общественных» [30, с. 107].

вечества, где, по убеждению Д.С. Мережковского, совершится неизвестная Евхаристия Иисуса Неизвестного и каждая отдельная личность станет реально частью тела Христова и победит смерть физически» [7, с. 682–683][23].

В отношении пола у Д.С. Мережковского также имеется идея троичности: это мужское начало, женское и мужеженское, платоновский андрогинизм, понятый уже в высшем, духовном смысле. Переходя от Платона к рассуждениям на тему однополой любви, возможно, даже неожиданно для самого себя Д.С. Мережковский делает вывод, что возражения против нее бессмысленны: она не противоестественна, так как в природе есть еще и не такое, нет и проблемы продолжения рода, отсутствующего в подобных связях, поскольку мир ужасен, и почему именно «нужно», чтобы род продолжался в таком мире, неясно.

В эпоху модернизма, таким образом, уже можно констатировать смещение полов, а третий пол Платона в XX в. постепенно приобрел статус законного действия, при снижении уровня влияния христианства, что в целом закономерно предсказал Д.С. Мережковский. В условиях отсутствия идеи Божественного разума и освобождения человека от изначальной заданности своей природы исчезают различия между полами, и, собственно, пол теряет всякий смысл, ибо он уничтожается такого рода возможностью выбора. Это было предвидено в модернизме. Смешение полов или выделение третьего пола, быть может, и привело в конечном итоге к отсутствию определенности человеческого существования в принципе.

Список литературы

Исследования

1 *Андрущенко Е.А.* Несвоевременная книга // *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Дмитрий Сечин, 2017. Т. 14: Тайна Трех: Египет и Вавилон; Тайна Запада: Атлантида-Европа / сост., подгот. текста, послесл., коммент. О.А. Коростелева и Е.А. Андрущенко при участии А.В. Журбиной. С. 776–788.

2 *Базаров В.* Христиане Третьего Завета и строители Башни Вавилонской // Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: антология. СПб.: РХГА, 2001. С. 197–241.

3 *Берштейн Е.* Трагедия пола: две заметки о русском вейнингерианстве // Новое литературное обозрение. 2004. № 65. С. 208–228. https://magazines.gorky.media/

23 О том, какое значение имеет в Третьем Завете Д.С. Мережковского понимание Духа как Божественной Матери, подробно пишет Ч. Гарольд Бедфорд [16, с. 161], цит. по: [12, с. 404].

nlo/2004/1/tragediya-pola-dve-zametki-o-russkom-vejningerianstve.html (дата обращения: 10.04.2020).
4 *Брылина И.В.* Пол как исток жизни: В.В. Розанов, Л.Н. Толстой, М.И. Цветаева // Известия Томского политехнического университета. 2007. Т. 311, № 7: Философия, социология и культурология. С. 98–103.
5 *Деринг-Смирнова Р.* Пастернак и Вейнингер // Новое литературное обозрение. 1999. № 37. С. 63–69.
6 *Жеребин А.И.* Вертикальная линия. Венский модерн в смысловом пространстве русской культуры. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2011. 536 с.
7 *Жуков В.Н.* Третий Завет Дмитрия Мережковского // *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. М.: Республика, 1996. С. 682–683.
8 *Ким М.* Брак и семья у В. Розанова и Д. Мережковского: (две интерпретации «Крейцеровой сонаты» и «Анны Карениной» Л. Толстого) // Вестник РГГУ. Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика. 2012. № 18. С. 124–134.
9 *Коростелев О.А.* Главная трилогия Д.С. Мережковского // *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Дмитрий Сечин, 2017. Т. 14: Тайна Трех: Египет и Вавилон; Тайна Запада: Атлантида-Европа / сост., подгот. текста, послесл., коммент. О.А. Коростелева и Е.А. Андрущенко, при участии А.В. Журбиной. С. 768–775.
10 *Матич О.* Эротическая утопия: новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: НЛО, 2008. 400 с.
11 *Николюкин А.Н.* Феномен Мережковского // Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: антология. СПб.: РХГА, 2001. С. 7–28.
12 *Полонский В.В.* Хилиастическая трансформация новозаветной образности в поздней историософии Д.С. Мережковского // Новозаветные образы и сюжеты в культуре русского модернизма / [сост. и отв. ред.: О.А. Богданова, А.Г. Гачева]. М.: Индрик, 2018. С. 400–421.
13 *Сурова А.Б.* Религиозная апологетика пола в творчестве В.В. Розанова // Электронное научное издание Альманах Пространство и Время. 2014. Т. 7. Вып. 1. URL: http://j-spacetime.com/actual%20content/t7v1/index.php (дата обращения: 10.04.2020).
14 *Холиков А.А.* Пол как «семантическое поле» во втором прижизненном полном собрании сочинений Д.С. Мережковского // Вестник МГОУ. 2013. № 3. URL: https://evestnik-mgou.ru/ru/Issues/View/13 (дата обращения: 10.04.2020).
15 *Эконен К.* Творец, субъект, женщина. Стратегии женского письма в русском символизме. М.: НЛО, 2011. 400 с.
16 *Bedford C.H.* The Seeker: D.S. Merezhkovsky. Lawrence/Manhattan/Wichita: University Press of Kansas, 1975. 222 p.
17 *Engelstein L.* The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia. Ithaca; London, 1992. 480 p. [Рус. перевод: *Энгельштейн Л.* Ключи счастья.

Секс и поиски путей обновления России на рубеже XIX–XX веков. М.: Терра, 1996. 572 с.]
18 *Naiman E.* Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology. Princeton, 1997. 307 p.

Источники

19 *Адамович Г.* Мережковский // Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: антология. СПб.: РХГА, 2001. С. 389–401.
20 *Бердяев Н.А.* По поводу одной замечательной книги (О. Вейнингер. «Пол и характер») // Вопросы философии и психологии. 1909. № 98. С. 494–500.
21 *Бердяев Н.* Новое христианство (Д.С. Мережковский) // Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: антология. СПб.: РХГА, 2001. С. 331–353.
22 *Блок А.* Мережковский // Мережковский: pro et contra. Личность и творчество Дмитрия Мережковского в оценке современников: антология. СПб.: РХГА, 2001. С. 242–247.
23 *Бугаев Б.* Вейнингер о поле и характере // Весы. 1909. № 2. С. 77–81.
24 *Вейнингер О.* Пол и характер. Теоретическое исследование / пер. с нем. В. Лихтенштадта; под ред. и с предисл. А.Л. Волынского. СПб.: Посев, 1908. 428 с.
25 *Гиппиус З.* Влюбленность. О любви. Арифметика любви. О женах // Русский эрос или Философия любви в России / сост. В.П. Шестаков. М.: Прогресс, 1991. С. 174–220.
26 *Гиппиус З.* Зверебог // Образование. 1908. № 8. С. 18–27.
27 *Иванов Вяч.* О достоинстве женщины // *Иванов Вяч.* Собр. соч.: [в 4 т.]. Брюссель: [Foyer Oriental Chretien], 1979. Т. 3 / под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт. С. 138–140.
28 *Климент Александрийский.* Строматы. СПб.: Изд-во Олега Абышко, 2003. Т. 1. 544 с.
29 *Мережковский Д.С.* Иисус Неизвестный. М.: Республика, 1996. 688 с.
30 *Мережковский Д.С.* Собр. соч.: в 20 т. М.: Дмитрий Сечин, 2017. Т. 14: Тайна Трех: Египет и Вавилон; Тайна Запада: Атлантида-Европа / сост., подгот. текста, послесл., коммент. О.А. Коростелева и Е.А. Андрущенко, при участии А.В. Журбиной. 807 с.
31 *Платон.* Собр. соч.: в 4 т. / [общ. ред. А.Ф. Лосева и др.; примеч. А.А. Тахо-Годи]. М.: Мысль, 1990–1994. — Т. 2 (М., 1993). Т. 3 (М., 1994).
32 *Соловьев В.С.* Смысл любви. Киев: «Лыбидь — Аски», 1991. 63 с.

References

1 Andrushchenko, E.A. "Nesvoevremennaia kniga" ["Untimely Book"]. Merezhkovskii D.S. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [*Collected Works: in 20 Vols.*], vol. 14, ed. by O.A. Korostelev, and E.A. Andrushchenko with participation of A.V. Zhurbina. Moscow, Dmitry Sechin Publ., 2017, pp. 776–788. (In Russ.)

2 Bazarov, V. "Khristiane Tret'ego Zaveta i stroiteli Bashni Vavilonskoi" ["Christians of the Third Testament and the Builders of the Babel Tower"]. *Merezhkovskii: pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Dmitriia Merezhkovskogo v otsenke sovremennikov: antologiia* [*Merezhkovsky: Pro et Contra. Personality and Works of Dmitry Merezhkovsky as Seen by His Contemporaries: Anthology*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2001, pp. 197–241. (In Russ.)

3 Bershtein, E. "Tragediia pola: dve zametki o russkom veiningerianstve" ["A Tragedy of Gender: Two Notes on Weininger in Russia"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 65, 2004, pp. 208–228. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/2004/1/tragediya-pola-dve-zametki-o-russkom-vejningerianstve.html (Accessed 10 April 2020). (In Russ.)

4 Brylina, I.V. "Pol kak istok zhizni: V.V. Rozanov, L.N. Tolstoi, M.I. Tsvetaeva" ["Gender as the Source of Life: Vassily Rozanov, Leo Tolstoy, Marina Tsvetaeva"]. *Izvestiia Tomskogo politekhnicheskogo universiteta*, vol. 311, no. 7: Philosophy, Sociology and Culturology, 2007, pp. 98–103. (In Russ.)

5 Dering-Smirnova, R. "Pasternak i Veininger" ["Pasternak and Weininger"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 37, 1999, pp. 63–69. (In Russ.)

6 Zherebin, A.I. *Vertikal'naia liniia. Venskii modern v smyslovom prostranstve russkoi kul'tury* [*A Vertical Line. Vienna Modern in the Semantic Space of Russian Culture*]. St. Petersburg, Izdatel'stvo im. N.I. Novikova Publ., 2011. 536 p. (In Russ.)

7 Zhukov, V.N. "Tretii Zavet Dmitriia Merezhkovskogo" ["The Third Testament of Dmitry Merezhkovsky"]. Merezhkovskii, D.S. *Iisus Neizvestnyi* [*Jesus Unknown*]. Moscow, Respublika Publ., 1996, pp. 682–683. (In Russ.)

8 Kim, M. "Brak i sem'ia u V. Rozanova i D. Merezhkovskogo (dve interpretatsii 'Kreitserovoi sonaty' i 'Anny Kareninoi' L. Tolstogo)" ["Marriage and Family by Vassily Rozanov and Dmitry Merezhkovsky (Two Interpretations of the *Kreutzer Sonata* and *Anna Karenina* by Leo Tolstoy)"]. *Vestnik RGGU. Filologicheskie nauki. Literaturovedenie. Fol'kloristika*, no. 18, 2012, pp. 124–134. (In Russ.)

9 Korostelev, O.A. "Glavnaia trilogiia D.S. Merezhkovskogo" ["Main Trilogy of Dmitry Merezhkovsky"]. Merezhkovsky, D.S. *Sobranie sochinenii: v 20 t.* [*Collected Works in 20 Vols.*], vol. 14, ed. by O.A. Korostelev, and E.A. Andrushchenko with participation of A.V. Zhurbina. Moscow, Dmitry Sechin Publ., 2017, pp. 768–775. (In Russ.)

10 Matich, O. *Eroticheskaia utopiia: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii* [*Erotic Utopia: New Religious Consciousness and Fin-de-Siècle in Russia*]. Moscow, NLO Publ., 2008. 400 p. (In Russ.)

11 Nikoliukin, A. “Fenomen Merezhkovskogo” [“Merezhkovsky Phenomenon”]. *Merezhkovskii: pro et contra. Lichnost’ i tvorchestvo Dmitriia Merezhkovskogo v otsenke sovremennikov: antologiia* [*Merezhkovsky: Pro et Contra. Personality and Works of Dmitry Merezhkovsky as Seen by his Contemporaries: Anthology*]. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2001, pp. 7–28. (In Russ.)

12 Polonskii, V.V. “Khiliasticheskaia transformatsiia novozavetnoi obraznosti v pozdnei istoriosofii D.S. Merezhkovskogo” [“Chiliastic Transformation of the New Testament Imagery in the Late Historiosophy of Dmitry Merezhkovsky”]. Bogdanova, O.A., and A.G. Gacheva, editors. *Novozavetnye obrazy i siuzhety v kul’ture russkogo modernizma* [*New Testament Images and Plots in the Culture of Russian Modernism*]. Moscow, Indrik Publ., 2018, pp. 400–421. (In Russ.)

13 Surova, A.B. “Religioznaia apologetika pola v tvorchestve V.V. Rozanova” [“Religious Apology of Gender in the Works of Vassily Rozanov”]. *Elektronnoe nauchnoe izdanie Al’manakh Prostranstvo i Vremia* [*Electronic Academic Edition Space and Time. An Almanach*], vol. 7, issue 1, 2014. Available at: http://j-spacetime.com/actual%20 content/t7v1/index.php (Accessed 10 April 2020). (In Russ.)

14 Kholikov, A.A. “Pol kak ‘semanticheskoe pole’ vo vtorom prizhiznennom polnom sobranii sochinenii D.S. Merezhkovskogo” [“Gender as ‘Semantic Field’ in the Second Lifetime Complete Works of Dmitry Merezhkovsky”]. *Elektronnyi zhurnal “Vestnik MGOU*”, no. 3, 2013. Available at: www.evestnik-mgou.ru. (Accessed 10 April 2020). (In Russ.)

15 Ekonen, K. *Tvorets, sub”ekt, zhenshchina. Strategii zhenskogo pis’ma v russkom simvolizme* [*Creator, Subject, Woman. Strategies of Female Writing in Russian Symbolism*]. Moscow, NLO Publ., 2011. 400 p. (In Russ.)

16 Bedford, C. Harold. *The Seeker: D.S. Merezhkovsky*. Lawrence/Manhattan/Wichita, University Press of Kansas, 1975. 222 p. (In English)

17 Engelstein, Laura. *The Keys to Happiness: Sex and the Search for Modernity in Fin-de-Siècle Russia*. Ithaca; London, 1992. 480 p. (In English)

18 Naiman, Eric. *Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology*. Princeton, 1997. 307 p. (In English)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ОТЕЧЕСТВО В ФИЛОСОФСКИХ ПОСТРОЕНИЯХ И.А. ИЛЬИНА: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПРОЕКЦИИ

© 2021 г. Е.Р. Пономарев
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия; Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
Дата поступления статьи: 13 февраля 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 10 апреля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-222-243

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 17-18-01432-П)

Аннотация: Впервые в научной литературе рассматриваются философские работы И.А. Ильина 1920-х гг. о Родине как цельная идеологическая структура, повлиявшая как на литературу русской эмиграции 1920-х гг., так и на самосознание русской эмиграции в целом. Система взглядов И.А. Ильина рассмотрена в динамике — от первых речей, произнесенных им в Берлине в 1922 г., до речей (статей) второй половины 1920-х гг. Прослеживаются изменения в трактовке понятия «Отечество»: в самом начале оно связано с военными интересами Белой армии и целями гражданской войны, затем использует религиозно-духовные элементы, а к концу 1920-х гг. попадает в сферу истории и культуры. На ряде примеров показано влияние (или со-звучие) философских построений И.А. Ильина на идейную сторону формирующейся эмигрантской литературы (проанализированы художественные тексты и публицистика И.А. Бунина, Н.Н. Берберовой, В.В. Набокова, М.И. Цветаевой). Превращение профессора правоведения в крупнейшего идеолога Зарубежной России представляется эпохальным явлением и свидетельством политизации русской философии.
Ключевые слова: философия Отечества, Иван Ильин, идеология, русская эмиграция, литература эмиграции.
Информация об авторе: Евгений Рудольфович Пономарев — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия; профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, наб. реки Мойки, д. 48,, 191186 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5508-6532
E-mail: eponomarev@mail.ru
Для цитирования: *Пономарев Е.Р.* Отечество в философских построениях И.А. Ильина: литературные проекции // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 222–243. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-222-243



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum, vol. 6, no. 3, 2021

MOTHERLAND IN THE PHILOSOPHICAL CONSTRUCTIONS OF I.A. ILYIN: LITERARY PROJECTIONS

© 2021. Evgeny R. Ponomarev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; The Herzen State Pedagogical University of Russia, St. Petersburg, Russia
Received: February 13, 2021
Approved after reviewing: April 10, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Acknowledgements: The research has been carried out with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project no. 17-18-01432-П)

Abstract: This is the first attempt at analyzing philosophical works about Motherland by Ivan Ilyin (written in the 1920s) as the solid ideological structure, which influenced literature of the Russian emigration of the 1920s as well as Russian émigré self-awareness. The article describes the system of Ilyin's thought in its dynamics: from his first speeches, delivered in Berlin in 1922, towards the speeches (and articles) of the second half of the 1920s. It highlights certain changes in the definition of the Motherland: in the beginning of his philosophical career, Ilyin understands Motherland as related to the Civil War and the interests of the White Army; later, he moves this concept to religious sphere; by the end of the 1920s he relegates Motherland to the context of world history and Russian culture. Several examples show how Ilyin's philosophy influenced (or sounds in consonance with), main ideas of the early émigré literature (including novels and political articles by Ivan Bunin, Nina Berberova, Vladimir Nabokov, and Marina Tsvetaeva). That Ivan Ilyin, a former professor of law turned into the greatest ideologist of Russia Abroad is a typical sign of the time and the proof of politicization of Russian philosophy.

Keywords: philosophy of Motherland, Ivan Ilyin, ideology, Russian emigration, literature of Russian emigration.

Information about the author: Evgeny R. Ponomarev, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia; Professor; The Herzen State Pedagogical University of Russia, Mojka Emb. 48, 191186 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5508-6532

E-mail: eponomarev@mail.ru

For citation: Ponomarev, E.R. "Motherland in the Philosophical Constructions of I.A. Ilyin: Literary Projections." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 222–243. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-222-243

И.А. Ильин был одним из первых русских философов, кто сформулировал новое отношение эмигранта к потерянной Родине и сами задачи эмиграции. Именно публицистические работы 1920-х гг. заставили говорить о нем как об одном из крупнейших русских философов. Перерождение либерально мыслящего гегельянца в идеолога Белого движения, государственника-монархиста и, с оговоркой о безусловной неточности политических определений в отношении философии, в крупнейшего «правого» религиозного философа эмиграции практически не осмыслено в научной литературе. Некоторые современные историки философии предпочитают не замечать идеологических текстов И.А. Ильина, настаивая на том, что самые важные его сочинения — это «Философия Гегеля как учение о конкретности Бога и человека» и несколько других собственно философских книг («Религиозный смысл философии», «Аксиомы религиозного опыта»), в список которых иногда включается «О сопротивлении злу силою» — философская книга конкретной политической направленности [6, с. 375–383; 1]. В этом научном отторжении отчасти повинны те политологи и публицисты, которые пытаются приспособить идейную систему И.А. Ильина для сегодняшних нужд. Однако для современников И.А. Ильин — прежде всего идеолог, обозначивший первоочередные задачи эмиграции в первые годы русского изгнания. Именно как философа-идеолога, предложившего эмиграции новое отношение к Отечеству (знаменательна и сама форма представления философских доктрин, характерная для начала эмиграции, — в речах, произнесенных на том или ином торжественном собрании эмигрантов, и в небольших брошюрах), мы будем рассматривать И.А. Ильина в этой работе. Выстроить цепочку рассуждений-идеологем, чтобы показать системность

идеологической доктрины философа, и проследить возможности ее развития, а также показать влияние этой доктрины на художественную литературу эмиграции (или ее со-звучие с общеэмигрантской мыслью) — принципиально важный момент для изучения миропонимания русской эмиграции.

1. **«Родина и мы».** В речи на торжественном вечере немецкого Красного Креста и общества по изучению Восточной Европы перед русскими профессорами-изгнанниками (произнесена 14 ноября 1922 г. — И.А. Ильин, высланный из Советской России на знаменитом «философском пароходе» 26 сентября 1922 г., только привыкал к новому для себя статусу эмигранта: в Берлин он прибыл 1 октября, за полтора месяца до произнесения этой речи) философ разложил понятие «Отечество» на составляющие, использовав религиозное содержание концепта «Отец» (у всякого человека есть кровный отец, но духовный человек всю жизнь ищет духовного отца-исповедника; духовный отец для верующего человека важнее, чем кровный; третьим же значением концепта «Отец» становится Отец Небесный), и противопоставил Отечество «географическое и этнологическое» Отечеству «духовному» [13, с. 233]. Отечество, таким образом, отрывается от географической почвы и практически теряет географическую составляющую, ибо на месте прежней России возникла псевдо-Россия. Умаление географической родины сопровождало каждый этап Белого движения: появление русских правительств (и Верховного правителя) вдалеке от российских столиц (едва ли не правительств в изгнании); широкое использование словосочетания «Вооруженные силы Юга России» (на уровне коннотаций превращавшее Юг России в некоторое автономное образование — подлинную Россию, в отличие от изменившей патриотической идее России центральной; тем более, что ВСЮР формировали и временный государственный аппарат на подконтрольных территориях); наименование «Русская армия» (реорганизованные П.Н. Врангелем в 1920 г. ВСЮР), применявшееся к вооруженным силам белого Крыма. Таким образом, предложенное И.А. Ильиным новое понимание Родины ложилось на подготовленную почву. Если нахождение подлинной России возможно в Омске или Севастополе (а в Петрограде и Москве абсолютно невозможно), оно так же возможно в Берлине или Праге. Историческая Россия, выбитая из Крыма и высланная из Петрограда, привычно меняла географический ареал: «Вот и мы, неся с собою и в себе свою Отчизну в первозданных глубинах своего духа, перенесли ее и сюда

<т. е. в Берлин. — *Е.П.*>, оставив дома духовно больной, ослабевший, вконец запутавшийся субъективно субстрат» [13, с. 234].

Менее очевиден отрыв понятия Отечество от этнологической составляющей. Русскость для Белого движения — понятие принципиальное: Белая армия выступает под национальным флагом — противостоящим интернациональному красному; независимо от политических предпочтений тех или иных белогвардейцев — выступает за национальную власть. Предательство национальных интересов России — один из первых, если не самый первый, упрек, бросаемый большевикам. Национальность и нация в понятии «русский» нерасторжимо слиты. Многонациональность России воспринимается как структурная характеристика империи, русский этнос на этом фоне считается титульным и государствообразующим элементом (заимствовано из дореволюционной имперской идеологии). Однако И.А. Ильин предлагает отказаться и от этнической составляющей Отечества, во-первых, вероятно, потому, что борьба за этничность русской идеи отторгает от эмигрантского единства (а русская эмиграция в Европе — и без того узкий круг) целый ряд национальных слоев; во-вторых, потому, что духовное Отечество не может определяться этническими категориями.

Духовное же Отечество, вобрав в себя признаки индивидуальной духовной работы («Где бы я ни был и что бы я ни делал, мое Отечество всегда *во мне* как духовная сущность моей души, меня самого» [13, с. 233]), а также духовной деятельности человека («...только у духовного человека может быть Отечество, а любовь к Отечеству создает различие между человеком и зверем» [13, с. 233]) и одновременно признаки Отечества Небесного («Тогда-то и взмывает в высоту все, что несет в себе духовную любовь к Отечеству...» [13, с. 234]) обретает у И.А. Ильина черты церковные. Новое понимание Отечества определяет ощущение соборного духа нации: «И вот эту целостность духовно-национальной культуры мы называем *Отечеством*»[1] [13, с. 233].

Или, как сформулировано в чуть более поздней речи «Государственный смысл Белой армии» (1923): «...родина — это *национальная обращенность к Богу*, национальное служение Его зову и делу; это и земля, и природа, и хозяйство, и люди, но все сие — *пред лицом Божиим*, Его зовом и

1 Здесь и далее выделено автором.

делом измеренное, овеянное, осмысленное и освященное; родина — это весь государственно оформленный и спаянный народ со всем его земным достоянием, народ как духовное единство, связанное однородностью, совместностью, взаимодействием и общностью *пред лицом Божиим и на Его путях*» [11, с. 294]. По сути, Родина здесь — это всенародное соборное предстояние Богу. Поскольку всенародность и соборность разрушены Гражданской войной, а истина Бога отвергнута большевистской властью, на бывшей территории России нет и не может быть родины. Родину следует воссоздавать в соборном служении (ключевое понятие, которое продуцирует новые смыслы) небольших очагов русской культуры за рубежом. Одним из таких очагов и становится Русский научный институт в Берлине, с которым связан практически весь берлинский период жизни И.А. Ильина. Отказ философа переехать в Прагу, куда звал его П.Б. Струве, связан в первую очередь со стремлением сформировать еще один русский «очаг» такого рода [7, с. 112–114]. «Служение» разбавляет религиозный пафос традиционными интеллигентскими смыслами (именно общественное служение определяет идею интеллигенции у Н.А. Бердяева, высланного из России на том же «философском пароходе» и хорошо известного Ильину): соединяет предстояние Богу с общественным служением, заставляющим временами подавлять собственные интересы во имя интересов всеобщих.

Одной из центральных работ И.А. Ильина на эту тему стала брошюра «Родина и мы», вышедшая в Белграде в 1926 г. и имевшая в кругах эмиграции большой резонанс. Начинается брошюра глубоким вздохом, обнажающим зияющую душевную рану: «Как тяжко утратить родину... И как невыносима мысль о том, что эта утрата, может быть, состоялась навсегда... *Для меня* навсегда, ибо я, может быть, умру в изгнании...» [14, с. 255]. Но рана эта оказывается мнимой, легко изживаемой напряжением мысли и, опять же, духовным созерцанием: «Но не бойтесь этого голоса и этого страха! Дайте им состояться, откройте им душу. <...> Смело и спокойно смотрите в эту темноту и пустоту. И скоро в них забрезжит *новый свет*, свет новой, *подлинной любви к родине, к той родине, которую никто и никогда не сможет у вас отнять*» [14, с. 255].

Есть чувство Родины, определяющееся «местопребыванием» и «совместным бытом», — это «русскость» «привитая», требующая ежедневного подогревания [14, с. 256]. Однако подлинную «русскость» (речь идет не об

этническом самоопределении, но о самоощущении национальном) не может отнять изгнание, русские за границей — «живые куски» своей Родины. Оторванность от родной земли не означает оторванности «от духа», «от жизни», «от святынь» [14, с. 257]. «Земля» материальна и преходяща, «дух» вечен. Разделение Отечества на «землю» и «дух» позволяет Родине окончательно обосноваться в зарубежье.

Духовная работа оказавшегося за границей русского, с этой точки зрения, сопоставима с духовным деланием подвижника. Обладатель подлинной «русскости» — уже в силу статуса эмигранта (выезд за пределы страны осмысляется как акт несогласия с происходящим в географической России) — призван к духовному подвигу (в религиозном смысле слова): «…состояние изгнанничества становится *заданием, действием и подвигом*» [14, с. 257]. Задание состоит в том, что эмигрант должен углубиться в себя для очищения собственного духа, обрести в изначальной подлинности и сохранить дух Отечества, «который строил Россию от Феодосия Печерского и Владимира Мономаха до Оптиной Пустыни и Белой армии» [14, с. 257–258]. Основатель первого русского монастыря в этом пассаже олицетворяет саму идею подвижнической жизни; Владимир Мономах — идею благоверного князя, правителя-святого; Оптина пустынь как бы наследует Киево-Печерской лавре — как один из самых знаменитых монастырей Московской Руси, возникший (что немаловажно в общей системе значений) в Смутное время. Наконец, Белая армия, по-видимому, создает семантическую рифму с упоминанием Владимира Мономаха: это религиозное делание в миру, с оружием в руках, во имя мира и правды.

Упоминание Белой армии в этом контексте нарушает традиционное представление о святости. Но создает эффектный акцент, необходимый И.А. Ильину для очередного семантического сдвига: борьба Белой армии с большевизмом есть в первую очередь религиозный подвиг. А значит, многие эмигранты уже встали на путь подвижничества, сражаясь с Красной армией, — им предстоит продолжить начатое в России святое дело. Кто не сражался в Белой армии, а просто выехал в эмиграцию, как сам И.А. Ильин, тоже встали на этот путь, ибо подвиг не только в (воинском) делании, но в духовном размышлении и молитвенном переживании. Получается, всякий русский эмигрант связан с Белым движением — если не организационно, то духовно. А через Белое движение — со святым Феодосием и Владимиром Мономахом.

Древнерусская интертекстуальность текста И.А. Ильина ощущается читателями и рецензентами. Так, П.Б. Струве в редакторской колонке газеты «Возрождение» посвящает И.А. Ильину и его брошюре отдельную статью. В ней говорится: «Брошюра “Родина и мы” есть слово о патриотическом призвании Зарубежья, сжатое, точно отлитое из какого-то словесного металла. Это “поучение”, обращенное к близким по духу “младшим”, разъясняющее и ободряющее, ведущее и зовущее» [16]. Лексема «поучение» в этой рецензии отсылает к написанному Владимиром Мономахом выдающемуся произведению древнерусской литературы, а также к святоотеческому деланию русской истории: и святой Феодосий Печерский, и святитель Кирилл Туровский, и митрополит Иларион, автор «Слова о законе и благодати», и святой Сергий Радонежский, основатель еще одного великого монастыря, автор духовных наставлений, создавали «поучения», Слово которых становилось Делом. В этом ряду видится некоторым его современникам и И.А. Ильин — автор современного поучения. Сам же философ не без успеха пробует роль проповедника, духовного борца с мировым злом[2].

Слово в понимании И.А. Ильина обязательно обернется делом: те, кто сохранит и преобразит дух России, обретут со временем новую русскую гражданственность, обновленные государственные институты и географическую Родину. Здесь рассуждение выходит за границы философии к зыбким пределам религиозного откровения и упования. Более того, сообщив, что ему неизвестно, какой государственный строй установится в России «после перелома», И.А. Ильин утверждает, что Россия будет существовать «только тогда, если в ней воцарится дух чести, служения и верности» [14, с. 260]. Эти три составляющие «духа» — залог обретения будущей России. Но если, продолжает И.А. Ильин, «дух чести, служения и верности» возобладает, будущая Россия непременно станет монархией. Религиозное откровение оборачивается политической декларацией.

Главная задача эмиграции — соблюсти «дух России», этот же дух блюдут «верные» в разных областях географической Родины. «Соблюсти себя <...> есть наше основное патриотическое задание; и тот, кто ныне работает в этом направлении, делает свое *главное жизненное дело*» [14,

2 См. подробнее об осознании И.А. Ильиным своей новой роли: [2].

с. 264]. Завершается брошюра конкретными рекомендациями — десятью тезисами «что же нам делать», среди которых экономическая независимость, укрепление духовных сил, поиск соратников, осмысление катастрофичности революции, воспитание молодого поколения и готовность в нужный момент вернуться на географическую Родину для продолжения борьбы.

Таким образом, победа Белой армии лишь откладывается во времени; воинский дух и духовная дисциплина тоже переносится в сферу духовного делания. Не случайно Белая армия упоминалась в ряду великих русских монастырей. О религиозном значении Белого движения И.А. Ильин упоминает и в брошюре: «Надо постоянно помнить о том, что такое сознательно обдуманное, организованное и не стыдящееся выступление зла *мир видит впервые* и что силою исторических судеб Белая армия стала основоположником и пионером борьбы с этим невиданным злом» [14, с. 262]. Этот тезис — зло впервые оформилось и узаконило себя в русском большевизме — станет исходной точкой философской книги И.А. Ильина «О сопротивлении злу силою» (1925). Белое движение, таким образом, обретает не только национальное, но всемирное значение; не только военное и государственное, но моральное и религиозное измерение: белые противостоят не просто большевизму, а всему мировому злу.

Влияние (или со-звучие) философии И.А. Ильина широко прослеживается в первых произведениях эмигрантской литературы. Размеры статьи не позволяют показать это у многих и многих авторов. Приведем лишь несколько примеров из текстов как близких И.А. Ильину, так и весьма далеких от его философии поэтов и писателей.

Отечество, во-первых, помнят — как в стихотворении Н.Н. Берберовой «Вечная память» (1927):

— Скажи, ты помнишь ли Россию
На берегах восьми морей,
В кольце тяжелых кораблей?
Скажи, ты помнишь ли Россию?

— Я помню, помню… Я из тех,
В ком память змием шевелится,

Кому простится смертный грех
И лишь забвенье не простится...
[8, с. 81]

Родина у молодой поэтессы начинается с грандиозных размеров и военной мощи, а продолжается личными воспоминаниями: аллея, погост, родной дом. Имперские мотивы и описание родового гнезда неразделимы.

Во-вторых, Отечество уносят с собой. От «Лебединого стана» М.И. Цветаевой (цикл стихотворений должен был печататься в Берлине в 1922 г., но по иронии судьбы увидел свет только в 1957 г.), в финале которого появлялась «молодая Русь / За морем за синим» [17, с. 188] до набоковского «Дара», в котором Родина «со мной, во мне, пристала как серебро морского песка к коже подошв, живет в глазах, в крови, придает глубину и даль заднему плану каждой жизненной надежды...» [15, с. 157] проходит около 15 лет. Знаменитая фраза М.И. Цветаевой, открывающая ее ответ на анкету журнала «Своими путями» (1926), передает те же значения: «Родина не есть условность территории, а непреложность памяти и крови. Не быть в России, забыть Россию — может бояться лишь тот, кто Россию мыслит вне себя. В ком она внутри, — тот потеряет ее лишь вместе с жизнью» [18, с. 618]. Все эти авторы далеки как от философии И.А. Ильина, так и от круга его общения. Но философские идеи, высказанные И.А. Ильиным в статьях и брошюрах 1920-х гг., становятся loci communis эмигрантской литературы.

Интересны два следующих абзаца анкеты М.И. Цветаевой, транспонирующих рассуждения И.А. Ильина о «привитом» патриотизме, которому нужен ежедневный подогрев, и патриотизме подлинном, в подогреве не нуждающемся, на реалии литературного быта:

> Писателям типа А.Н. Толстого, то есть чистым бытовикам, необходимо — ежели писание им дороже всего — какими угодно средствами в России быть, чтобы воочию и воушию наблюдать частности спешащего бытового часа.
>
> Лирикам же, эпикам и сказочникам, самой природой творчества своего дальнозорким, лучше видеть Россию издалека — всю — от Князя Игоря до Ленина — чем кипящей в сомнительном и слепящем котле настоящего [18, с. 618].

В-третьих, Отечество оказывается там, где о нем постоянно размышляют и его глубоко чувствуют. Плач о России, дума о России становятся главными темами эмигрантской литературы. От «Косцов» (1922) и «Несрочной весны» (1923) И.А. Бунина до его же «Жизни Арсеньева» (1930), а также «Богомолья» (1931) и «Лета Господня» (1931–1948) И.С. Шмелева (оба писателя могут считаться испытавшими влияние И.А. Ильина: Шмелев — безусловно, Бунин — некоторым образом, ибо Бунин был очень самостоятелен — и в художественном творчестве и в идейной сфере. Шмелева И.А. Ильин считал лучшим писателем эмиграции — не признавая таковым Бунина) литература русской эмиграции построена на воспоминаниях о прежней русской жизни и стремится к преображению и воскрешению в слове подлинной Родины. Когда русские святыни поруганы, они сохраняются в душах эмигрантов и в созданных ими литературных текстах: «В прошлом году, читая лекцию в Сорбонне, — говорит И.А. Бунин в речи и статье “Миссия русской эмиграции” (1924), — я приводил слова великого русского историка, Ключевского: “Конец русскому государству будет тогда, когда разрушатся наши нравственные основы, когда погаснут лампады над гробницей Сергия Преподобного, когда закроются врата его Лавры”. Великие слова, ныне ставшие ужасными! Основы разрушены, врата закрыты и лампады погашены» [9, с. 151–152].

2. **Родина и Белая идея.** Специальным предметом рассмотрения подвиг Белой армии стал в двух других работах И.А. Ильина этого периода — речи «Государственный смысл Белой армии» (произнесена в Берлине 19 ноября 1923 г.; затем опубликована в пражском журнале «Русская мысль») и статье «Белая идея» (опубликована в качестве предисловия к выпуску 1 книги «Белое дело (Летопись белой борьбы)» — Берлин, 1926). В них утверждается победа Белой армии, несмотря на видимость стратегического поражения и политической неудачи.

В философской системе Ильина земное и небесное, реальное и чаемое, духовное и мирское составляют диалектические пары. Воинская победа противопоставлена духовной победе над искушением, и само понятие «победа» обретает религиозный оттенок.

Русская революция названа величайшим «*духовным искушением*», вызвавшим «*религиозное межевание*» [11, с. 282]; «*религиозной дифференциацией человечества*» [11, с. 284]. Революция только началась с России, но

вскоре затронет весь земной шар. Перед человеком эпохи революции возникает только два пути: к Богу или против Бога. Всеобъемлющий выбор, в котором решаются дальнейшие судьбы человека и мира, есть коренной и изначальный момент идеологии. И.А. Ильин моделирует ситуацию идеологического выбора, упрощенную тем, что выбор уже сделан несколько лет назад. Если ты с Богом, обо всем материальном (включая географическое Отечество) следует забыть. Все материальное достается тем, кто «против Бога». Сохраняющий земные блага теряет душу — и наоборот: тот, кто «с Богом», обретает высшие ценности взамен утраченных; теряет «все свое», но обретает «Божие» [11, с. 286].

Почти в унисон этому тезису звучит стихотворение М.И. Цветаевой из «Лебединого стана» (примеры легко умножить — эта идея очень распространена в ранней эмигрантской традиции):

Кто уцелел — умрет, кто мертв — воспрянет.
И вот потомки, вспомнив старину:
— Где были *вы*? — Вопрос как громом грянет,
Ответ как громом грянет: — На Дону!

— Что делали? — Да принимали муки,
Потом устали и легли на сон.
[17, с. 164]

Воины Белой армии не умерли, потому что сохранили душу, — они «легли на сон». Вопрос же, который «как громом грянет», — это вопрос Господа на Страшном суде, где каждый поступок получит истинную оценку. Страшный суд переносится на землю; в момент религиозного межевания каждый поступок получает абсолютное значение.

Но вернемся к рассуждению И.А. Ильина. Победа в этой системе смыслов тоже теряет материальность. Власть и территории, которые дает военная победа, осмыслены как ложные ценности, ловушка материального мира: «И победит в этом религиозном испытании, принимающем форму мирового катаклизма, не тот, кто на срок захватит где-нибудь власть, и не тот, кто займет какую-нибудь территорию, — ибо власть-то и может обнаружить, и скомпрометировать, и погубить захватчика; и занятие террито-

рии может как раз оказаться роковым для занявшего, — а тот, кто *устоит*, и вот, уже устоял в этой буре; кто выдержал испытание и пребыл *верным...*» [11, с. 285]. «Территория» окончательно перестает быть составной частью «Отечества», точно так же воспринимается и государственная власть (ибо в настоящий момент она захвачена Злом). Это ложные, кажущиеся, случайные формы Отечества.

Как в работе «Родина и мы», есть намек на то, что духовная победа предшествует материальной: не все доживут до материализации победы, но это обязательно когда-нибудь свершится. Победили не только выжившие, но и те, кто отдал свою жизнь за Родину и Божий путь. Победа, таким образом, есть одновременно и предмет веры (упования) и результат духовного делания. Победа Белой армии — в первую очередь сохранение государственной идеи (подлинной ценности — в отличие от материальной «власти»), государственная идея — это в первую очередь дисциплина и послушание (подлинная ценность, противостоящая власти-принуждению), а также понимание, что Родина — превыше всего.

Так «государственный смысл» Белой армии превращается в «*религиозно-государственный смысл*» [11, с. 290]. Идея духовного послушания вплотную подводит к идее послушания монастырского — и в этой работе список государствообразующих исторических монастырей (в брошюре «Родина и мы» — более краткий список) имеет прямую функцию проповеди: «Вспомним: никем не заставляемые, без приказа и понуждения, по вдохновению боголюбивого ума и сердца — какие вклады внесли в пути и в судьбу русской государственности Киевская Лавра, Троице-Сергиева Лавра, Соловецкий монастырь, Оптина Пустынь и другие бесчисленные обители!» [11, с. 297].

В этом случае добровольчество Белой армии — не только религиозный выбор, но и внутренняя, почти монастырская дисциплина. Галлиполийское сидение, упомянутое на следующей странице, как и предшествовавший ему Ледяной поход, должны стать военным прообразом монастырского послушания. Следует исторический экскурс, из которого выясняется, что «рыцарственно мотивированная традиция — выступать в жизни *патриотическим добровольцем общественного дела и публичного тягла...*» [11, с. 297] — существовала на Руси с глубокой древности. Рыцарственность в дореволюционном понимании присуща лишь дворянской культуре.

И.А. Ильин расширяет понятие рыцарства на все сословия — его демонстрирует каждый, кто выбирает добровольное общественное служение и на этом поприще имеет заслуги перед Родиной (тут же появляется и хрестоматийный пример: царь Михаил Федорович пожаловал Кузьме Минину думное дворянство). В финале статьи «рыцарственность» и «гражданственность» становятся почти синонимами.

Интересна последовательная подмена и смешение понятий, характерная уже не столько для философского рассуждения, сколько для идеологического дискурса. Монастырское послушание, рыцарское служение Господу (интерпретируемое и как княжеская святость, и как борьба Земского ополчения К. Минина с врагами — при этом сознательно умалчивается о гражданственном служении земства предреволюционного, и как общественная роль патриотической интеллигенции, и как дело чести каждого), самоотверженность воинских подвигов в Гражданскую войну — все это наслаивается друг на друга и поддерживает две глобальные идеи продолжающейся борьбы: Бог и Родина. То и другое — понятия абсолютные, непреходящие; ради них можно и должно жертвовать всем, включая жизнь.

Более поздняя статья «Белая идея» во многих случаях переходит от тезисов к метафорам. В первом абзаце утверждается, что белое дело «древне, как Русь» [10, с. 301], поскольку это часть дела строительства русского государства. В рядах белых — люди разных сословий и классов, разных партий, разных убеждений — все они объединены преданностью родине. Здесь, как видим, знак равенства поставлен между понятиями «Родина» и «национальное государство». Собственно, восприятие Отечества и государства как двух сторон одной медали (формы и содержания одной и той же субстанции) характерно для всей философии И.А. Ильина.

Вновь возникает тема рыцарства (здесь она развернута при помощи целой серии сочиненных девизов, формой напоминающих рыцарские[3]) и внутренней дисциплины (один из девизов гласит: «*Силен свободным повиновением*» [10, с. 308]). Метафорическое нагнетание позволяет представить белое движение (в будущем) как рыцарский орден: «Придет время, когда Белое движение примет форму патриотического ордена и породит нацио-

3 Эти многочисленные девизы в понимании И.А. Ильина имеют самостоятельное значение: он опубликовал их отдельно в собственном журнале «Русский Колокол» (1927. № 1).

нальную политическую партию» [10, с. 304][4]. Вероятно, это утверждение проецируется на недавно сформированный Русский Обще-Воинский Союз; «невооруженную армию», армию в миру, сохраняющую армейскую субординацию и дисциплину.

Рыцарству, как и ранее, придается древний колорит — но и древнерусская тематика в статье метафоризирована: «Наше достоинство в том, что мы блюдем в себе нашу святыню. Она — наш духовный Кремль…» [10, с. 307]. Сохранение национального духа, о котором говорится в работе «Родина и мы», получает многозначный художественный образ — охраняющая народ крепость, сердце русского города и России в целом, кремли древнерусских городов и Московский кремль, хранящие не только исторические, но и религиозные святыни. Этот образ (с коннотациями «нерушимость» и «оборона») переходит в сферу нематериальную — духовного созерцания. В этом внутренне-созерцаемом Кремле живут в единстве вера и Родина. Метафора духовного Кремля[5] актуальна и для финальной аллегории этой статьи: девиз «Любовью и кровью спаянные» применяется сначала к бывшим белогвардейцам, а затем ко всем русским людям, становится прообразом русского национального всеединства.

Восприятие Белой армии в литературе эмиграции 1920-х гг. созвучно многим тезисам И.А. Ильина. Сочетание рыцарства и религиозной жертвенности в описании Белого движения характерно и для мемуарно-художественной книги Р.Б. Гуля «Ледяной поход» (1921) и для стихотворного цикла М.И. Цветаевой «Лебединый стан». В первом эмигрантском произведении И.С. Шмелева «Солнце мертвых» (1923) ярко выступают мотивы всеобщего наступления зла и искушения, которое выдерживают лишь немногие праведники. Если взять литературу второго ряда, ильинские темы и мотивы будут еще заметнее. Активный участник Белого движения генерал П.Н. Краснов в романе «За чертополохом» (1922) рисует мистическое обре-

4 Интересно, был ли известен И.А. Ильину в тот момент набросок Сталина «О политической стратегии и тактике русских коммунистов» (1921), в котором ВКП(б) названа «орденом меченосцев». Скорее всего, не был (набросок впервые опубликован в 5 томе «Сочинений» Сталина в 1952 г.). Тем поразительнее совпадение мыслей идейных вождей белых и красных в момент окончания Гражданской войны.

5 Метафора духовного Кремля — одна из любимых метафор философа. Интересно, что она неоднократно использована и в философской книге И.А. Ильина «О сопротивлении злу силою».

тение новой русской государственности: законный государь идет во главе нового ополчения через всю империю к русской столице. В другом романе П.Н. Краснова «Понять-простить» (1923) речь идет о духовном подвиге всего народа — тайном духовном делании (направленном на обретение Христа и государя). И вновь можно говорить о том, что И.А. Ильин артикулирует некие loci communis эмигрантской мысли. Из всех перечисленных авторов непосредственно близок кругу И.А. Ильина лишь И.С. Шмелев. Все остальные вряд ли испытали какое-то влияние со стороны философа. Скорее, речь идет о со-звучии общих идей эмиграции на раннем этапе.

3. **Три речи о России.** Завершением размышлений И.А. Ильина 1920-х гг. на тему Отечества стали три речи о России (произнесены в Берлине на Днях русской культуры в 1926 и 1927 гг.; опубликованы отдельной брошюрой в Софии в 1934 г.). Во вступлении повторены основные тезисы более ранних статей: «время видимого крушения России» стало на самом деле временем «ее мученического очищения, ее исторического оправдания и духовного возрождения в перерожденном виде»; «русский народ, всеми народами преданный и покинутый, сам с собой наедине перед лицом Божиим добывает себе свободу голодом и кровью» [12, с. 7]. Однако есть и существенные отличия от первых эмигрантских речей И.А. Ильина. Например, Россия теперь находится не только «здесь», но и «там», причем «там» — в развитие идеи русского национального всеединства — выходит на первое место:

> Россия не только «там», где-то в бескрайних просторах и непроглядных лесах; и не только «там», в душах ныне порабощенного, но в грядущем свободного русского народа; но еще и «здесь», в нас самих, с нами всегда в живом и таинственном единении. Россия всюду, где хоть одна человеческая душа любовью и верою исповедует свою русскость [12, с. 8].

Итак, географическая характеристика, казалось бы, возвращается Родине, но она предельно обобщена и метафорична. Основное местопребывание подлинной России — это по-прежнему души русских людей, но по обе стороны границы. Именно Родина создает единение тех душ, что остались под большевиками и тех, что живут в эмиграции. Завершается пассаж переработкой евангельского текста («где двое или трое собраны во имя Мое,

там Я посреди них»; Мф. 18: 20) — в применении к осмыслению Отечества. В «Трех речах о России» библейских и евангельских аллюзий становится значительно больше, чем в ранних речах И.А. Ильина: так, самоотверженные страдания русского народа названы попыткой Самсона повалить на себя капище Дагона.

Первая речь «О России» отталкивается (традиционно для дореволюционных русских историков) от российских ландшафтов и национального характера, в котором автор традиционно усматривает антитезу — он «колеблется между слабохарактерностью и высшим героизмом» [12, с. 10]. Далее говорится об открытой миру, созерцающей православной душе, а также сложной жизни чувства в русском человеке. Выделены новые составляющие Отечества — это древняя национальная культура и дивный язык, блюсти который следует так же, как и русскую культуру. То и другое — часть сохранения национального духа, сохранения Отечества. Язык и (языковая) культура впервые стали частью определения Родины.

Во втором выступлении «О путях России» речь идет о русской истории, которая свидетельствует об опыте сохранения национального духа: «Мы научились *хоронить нашу национальную святыню в недосягаемости*. Мы постигли тайну уходящего Китежа...»; «Вот откуда наше русское умение — таить в глубине <...> силы поддонного Кремля <...>. Вот откуда наше русское искусство — *побеждать отступая*...». И, наконец, вывод: «Вот откуда наша русская способность — *незримо возрождаться в зримом умирании, да славится в нас Воскресение Христово!*» [12, с. 23]. К метафоре духовного Кремля добавилась аллегория града Китежа, для иллюстрации победы в поражении (победы духа) вспоминаются эпизоды Отечественной войны с Наполеоном, включая пожар Москвы. Все это подводит нас к принципиально новой метафоре: в языческом преломлении Россия — птица Феникс, возрождающаяся самосожжением, в христианском — Россия повторяет путь Христа: победа над смертью, самопожертвование и следующее за ним воскресение.

Третья речь «Родина и гений» повествует о тайне Родины, не зависящей от человеческого произвола. От Родины нельзя уйти, ее нельзя поменять, ее нельзя не иметь. Однако среди людей есть нашедшие свою Родину и пока не нашедшие ее. Поиск Родины эмигрантом становится явлением и осуществлением Родины (отдельный пассаж посвящен поиску Родины в

среде эмигрантской молодежи, плохо помнящей живую русскую жизнь). Отсюда переход к национальным гениям, которые уподоблены политическим вождям[6] (о «вождях» Белого движения, о верности и добровольном послушании им много сказано в работах о Белом деле[7]), ибо «*творцы духа суть живые очаги Родины*» [12, с. 30], они выговаривают «от всего своего народа *символ национального Боговосприятия*» [12, с. 31]. Очевидна аллюзия на Символ веры, исповедуемый каждым христианином. Национальный гений, таким образом, создает национальный Символ веры в соединении с национальным мировосприятием. Таким национальным гением России стал А.С. Пушкин — его день рождения эмиграция и отмечает как День русской культуры.

Если вторая статья практически связала подвиг белого эмигранта с подвигом Христовым, доведя до логического завершения рассуждения И.А. Ильина о духовной победе Белой армии в самой смерти и рассеянии, то первая и третья статьи привнесли в определение Родины язык, литературу и национальную мысль — нематериальные ценности, способные хранить национальный дух[8].

К концу 1920-х гг. философско-идеологическая доктрина И.А. Ильина переходит на новый уровень: от осязаемых образов Родины и конкретных тезисов «что делать» она движется к метафоризации и мифологизации мира, Родины, белого эмигрантского дела. Если к середине 1920-х гг. военно-полевое «делание» Белой армии сменилось деланием религиозно-духовным, то к концу 1920-х гг. — в свете новой политической ситуации — религиозно-духовное делание все больше осмыслялось как делание историко-культурное. Сохранение русского духа из сферы созерцания и молитвы переходило в сферу литературы и искусства.

4. **Итоги.** В целом, идеологическая система И.А. Ильина, сформулированная в речах, брошюрах и статьях первых лет эмиграции, оказалась емкой, простой и убедительной. Она переводила на мирные рельсы боевой

6 Интересно, что таким же путем чуть позднее (с середины 1930-х гг.) шли советские идеологи от литературы — прежде всего Г.А. Гуковский (см. об этом: [4; 5]).

7 Таким вождем сам И.А. Ильин почитал П.Н. Врангеля, с которым вступил в переписку. Смерть барона Врангеля в 1928 г. была воспринята им как личная и национальная трагедия.

8 Еще одной глыбой национального духа становятся у И.А. Ильина русские сказки. Им он посвятил «Слово, произнесенное на вечере русской сказки в Берлине 3 мая 1934 года», опубликованное в виде статьи «Духовный смысл сказки» (подробнее см.: [3]).

дух солдат и офицеров Белой армии. Она оказалась созвучной переосмысляемой в эмиграции монархической идее. Существенное влияние этой доктрины можно наблюдать как в проявлениях повседневной жизни эмиграции (зафиксированной прежде всего в письмах и дневниках — например, неопубликованных дневниках В.Н. Буниной[9]), так и в художественных текстах зарождающейся эмигрантской литературы. Превращение профессора правоведения в крупнейшего идеолога Зарубежной России следует воспринимать как явление эпохальное. Философия Отечества в его публицистических текстах звучит, с одной стороны, глубоко лично и ностальгически, с другой — отвлеченно-восторженно и концептуально-утопически. Опыт эмигрантской жизни заставляет русскую философию по-новому посмотреть на проблему Родины, одним из первых этот шаг делает И.А. Ильин.

9 Например, дневниковая запись от 6 февраля 1926 г.: «Статья Ильина “Дух преступления” великолепна. Воображаю, какое негодование вызовет она у Левых» (Русский архив в Лидсе. MS 1067/385). В дальнейшем по дневнику В.Н. Буниной за 1926–1927 гг. хорошо видно, как между четой Буниных и четой Ильиных возникает все большее охлаждение, вызванное идейной нетерпимостью Ильина.

Список литературы

Исследования

1 *Евлампиев И.И.* Иван Ильин. СПб.: Наука, 2016. 251 с.

2 *Евлампиев И.И.* От религиозного экзистенциализма к философии православия // И.А. Ильин: Pro et contra. Личность и творчество Ивана Ильина в воспоминаниях, документах и оценках русских мыслителей и исследователей. Антология / сост. И. Евлампиев. СПб.: РХГИ, 2004. С. 43–53.

3 *Налепин А.Л.* Иван Александрович Ильин и философская мысль русского зарубежья в поисках фольклорного императива // Studia Litterarum. 2016. Т. 1, № 3–4. С. 325–339. DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-325-339

4 *Пономарев Е.Р.* Созидание советского учебника по литературе. От М.Н. Покровского к Г.А. Гуковскому // Вопросы литературы. 2004. № 4. С. 39–77.

5 *Пономарев Е.Р.* Учебник литературы в советской школе. Идеологическая поэтика. [Saarbrücken]: LAMBERT Academic Publ., [2012]. 367 с.

6 *Сапронов П.А.* Русская философия: Опыт типологической характеристики. СПб.: Церковь и культура, 2000. 396 с.

7 *Томсинов В.А.* Мыслитель с поющим сердцем. Иван Александрович Ильин: русский идеолог эпохи революций. М.: Зерцало-М, 2012. 192 с.

Источники

8 *Берберова Н.Н.* Вечная память // Неизвестная Берберова. Роман. Стихи. Статьи. СПб.: Лимбус-Пресс, 1998. С. 81–83.

9 *Бунин И.А.* Публицистика 1918–1953 годов. М.: Наследие, 1998. 640 с.

10 *Ильин И.А.* Белая идея // *Ильин И.А.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 9–10. С. 301–314.

11 *Ильин И.А.* Государственный смысл Белой армии // *Ильин И.А.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 9–10. С. 281–300.

12 *Ильин И.А.* О России. Три речи. 1926–1933 // *Ильин И.А.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1996. Т. 6, кн. 2. С. 7–34.

13 *Ильин И.А.* Речь (на торжественном вечере немецкого Красного Креста и общества по изучению Восточной Европы) перед русскими профессорами-изгнанниками 14 ноября 1922 года // *Ильин И.А.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 9–10. С. 233–234.

14 *Ильин И.А.* Родина и мы // *Ильин И.А.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Русская книга, 1999. Т. 9–10. С. 255–278.

15 *Набоков В.В.* Дар // *Набоков В.В.* Собр. соч.: в 4 т. М.: Правда, 1990. Т. 3. С. 3–330.

16 *Струве П.* О брошюре И.А. Ильина и о нем самом // Возрождение. 1926. № 478. 23 сентября. С. 1.

17 *Цветаева М.* Лебединый стан // *Цветаева М.* Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1990. С. 154–188.
18 *Цветаева М.И.* Собр. соч.: в 7 т. М.: Эллис Лак, 1994. Т. 4: Воспоминания о современниках. Дневниковая проза. 686 с.

References

1 Evlampiev, I.I. *Ivan Il'in* [*Ivan Ilyin*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 2016. 251 p. (In Russ.).

2 Evlampiev, I.I. “Ot religioznogo ekzistentsializma k filosofii pravoslaviia” [“From religious existentialism to the philosophy of Orthodoxy”]. *I.A. Il'in: Pro et contra. Lichnost' i tvorchestvo Ivana Il'ina v vospominaniiakh, dokumentakh i otsenkakh russkikh myslitelei i issledovatelei. Antologiia* [*I.A. Ilyin: Pro et Contra. Personality and work of Ivan Ilyin in memoirs, documents, and assessments of Russian thinkers and researchers. Anthology*], comp. I. Evlampiev. St. Petersburg, Russian Christian Humanitarian Institute Publ., 2004, pp. 43–53. (In Russ.)

3 Nalepin, A.L. “Ivan Aleksandrovich Il'in i filosofskaia mysl' russkogo zarubezh'ia v poiskakh fol'klornogo imperativa” [“In Search of Folklore Imperative: Ivan A. Ilýin and Philosophical Thought of the Russian Émigré Circle”]. *Studia Litterarum*, vol. 1, no. 3–4. 2016, pp. 325–339. DOI: 10.22455/2500-4247-2016-1-3-4-325-339 (In Russ.)

4 Ponomarev, E.R. “Sozidanie sovetskogo uchebnika po literature. Ot M.N. Pokrovskogo k G.A. Gukovskomu” [“The Making of the Soviet Textbook on Literature. From M.N. Pokrovsky to G.A. Gukovsky”]. *Voprosy literatury*, no. 4, 2004, pp. 39–77. (In Russ.)

5 Ponomarev, E.R. *Uchebnik literatury v sovetskoi shkole. Ideologicheskaia poetika* [*The Textbook on Literature in the Soviet School. Ideological Poetics*] [Saarbrücken], LAMBERT Academic Publ., [2012]. 367 p. (In Russ.)

6 Sapronov, P.A. *Russkaia filosofiia: Opyt tipologicheskoi harakteristiki* [*Russian Philosophy: An Attempt at Typological Analysis*]. St. Petersburg, Tserkov' and Kultura Publ., 2000. 396 p. (In Russ.)

7 Tomsinov, V.A. *Myslitel' s poiushchim serdtsem. Ivan Aleksandrovich Il'in: russkii ideolog epokhi revoliutsii* [*The Thinker with a Singing Heart. Ivan Alexandrovich Ilyin: the Russian Ideologist of the Epoch of the Revolutions*]. Moscow, Zertsalo-M Publ., 2012. 192 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.2.0
ББК 83.3(4Укр)

ПЬЕСА ВЛАДИМИРА ВИННИЧЕНКО «ЗАКОН»: ПРИНЦИП ЖАНРОВО-СТИЛЕВОЙ МНОГОГРАННОСТИ

© 2021 г. В.И. Гуменюк

Крымский инженерно-педагогический университет имени Февзи Якубова, Симферополь, Крым

Дата поступления статьи: 14 июня 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 27 сентября 2020 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-244-257

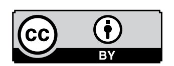
Аннотация: Главная героиня пьесы В. Винниченко «Закон», молодая женщина, жаждущая иметь ребенка, сама программирует и развивает в желанном ключе сложную жизненную ситуацию, выступает, так сказать, в роли режиссера. Это произведение камерное, на пять действующих лиц. Семейная драма. Но бытовые ситуации почти всегда в пьесах писателя сопряжены с художественным исследованием проблем глобальных. Есть основания говорить о тревожном постижении в этой пьесе тоталитарного мироощущения, согласно которому якобы можно достичь высокой цели, не считаясь с объективными законами развития природы и общества. Камерность пьесы и трагедийная монументальность своеобразно сочетаются, придавая произведению особую художественную целостность. Психологически достоверная житейская история, лежащая в основе образности пьесы, оборачивается интеллектуальной драмой, достигает граней трагедии. Особое единство жанрово-стилевых аспектов предопределяет подчеркивание игровой стихии, использование принципа «театра в театре», при том, что театр представляется как прерогатива не только искусства, но и жизни.

Ключевые слова: Владимир Винниченко, драматургия, жанрово-стилевая специфика, принцип театра в театре.

Информация об авторе: Виктор Иванович Гуменюк — доктор филологических наук, профессор, старший научный сотрудник, Научно-исследовательский институт крымскотатарской филологии, истории и культуры этносов Крыма, Крымский инженерно-педагогический университет им. Февзи Якубова, пер. Учебный, д. 8, 295015 г. Симферополь, Республика Крым.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7636-7445

E-mail: olvimy@mail.ru

Для цитирования: *Гуменюк В.И.* Пьеса Владимира Винниченко «Закон»: принцип жанрово-стилевой многогранности // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 244–257. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-244-257



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

VOLODYMYR VYNNYCHENKO'S PLAY *THE LAW*: THE PRINCIPLE OF GENERIC AND STYLISTIC COMPLEXITY

© 2021. Viktor I. Humeniuk
Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Simferopol, Crimea
Received: June 14, 2020
Approved after reviewing: September 27, 2020
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: The main character of Volodymyr Vynnychenko's play entitled *The Law*, a young woman eager to have a child, programs her life the way she desires and solves a difficult life situation, as if she were acting as her own life's stage director. The play is a chamber family play of five characters. However, Vynnychenko's family collisions always have a global dimension. The play expresses concern about a totalitarian mindset that tends to achieve a higher goal without considering objective laws of nature and society. The genre of the chamber play and the tragic monumentality of the plot are peculiarly combined in the work allotting it with a sort of artistic integrity. A psychologically compelling story ultimately turns into an intellectual drama and reaches the verge of tragedy. A unity of generic and stylistic aspects is to emphasize the element of play, the use of the "theatre-in-the-theatre" method while the theatre is presented as a prerogative not only of art but also of life.

Keywords: Volodymyr Vynnychenko, drama, generic and stylistic specificity, the principle of theatre in theatre.

Information about the author: Viktor I. Humeniuk, DSc in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, Crimean Engineering and Pedagogical University named after Fevzi Yakubov, Uchebnyi Lane 8, 295015 Simferopol, Crimea.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-7636-7445
E-mail: olvimy@mail.ru

For citation: Humeniuk, V.I. "Volodymyr Vynnychenko's Play *The Law*: The Principle of Generic and Stylistic Complexity." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 244–257. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-244-257

Творчество Владимира Винниченко (1880–1951), одной из самых значительных фигур украинской культуры первой половины XX в., писателя, который едва ли не с первых шагов своей литературной деятельности был признан живым классиком и в то же время непредвиденным новатором, мало еще известно современному читателю. Преданное политической анафеме в советскую эпоху (в частности, ввиду одиозного высказывания В.И. Ленина о первых романах автора — «архискверное подражание архискверного Достоевского»), по политическим же причинам весьма неоднозначно оцениваемое и в диаспоре, обширное творческое наследие автора только в наши дни становится предметом основательного литературоведческого постижения. Это касается прежде всего драматургии автора.

Если ранняя проза автора, громко заявившего о себе небольшой повестью «Сила и краса» (1902) [11], позднее публиковавшейся под несколько измененным заглавием — «Краса и сила», была в основном радушно и даже восторженно принята публикой и критикой, то первые пьесы вызвали настороженность и резкое неприятие. И дело даже не в том, что их осудили такие традиционно мыслящие литературоведы, как Сергей Ефремов. Ни один театр не проявил к ним интереса, что весьма задевало честолюбивого писателя. В драматических произведениях, таких как «Дисгармония» (1906), «Ступени жизни» (1907), «Великий Молох» (1907) и др., В. Винниченко продолжил поиски, начатые в ранней прозе. Натуралистическая фактурность, мозаичность композиции, контрастное сопоставление персонажей и иные структурные компоненты художественной речи подчинялись философичной символике, подчеркиваемой заглавиями. Житейские, психологически обоснованные картины и ситуации непринужденно перерастали в

напряженные диспуты, словесные поединки. Автор являл образцы модерной интеллектуальной драмы, к которой большинство его современников оставалось равнодушными, не совсем справедливо обвиняя писателя в излишней тенденциозности и публицистичности. Такое положение вещей никак не устраивало В. Винниченко, жаждавшего театрального успеха не в далеком будущем, а здесь и сейчас. Он начал задумываться о причинах популярности ранее отвергаемой им мелодрамы и, в конце концов, отважился использовать ее средства, подчиняя их своим приоритетным художественным устремлениям. Авангардно соединив, казалось бы, противоречащие друг другу и несовместимые жанрово-стилевые аспекты, автор создает образцы интеллектуально-психологической мелодрамы. Такие пьесы, как «Ложь» (1910), «Черная Пантера и Белый Медведь» (1911) и др., приносят желанный успех, продолжают вызывать дискуссии, привлекают зрителей, ставятся не только на украинской сцене, но и в театрах России, Польши, Германии, Италии и других стран. Продолжая экспериментировать, В. Винниченко плодотворно работает в жанрах сатирической комедии и героической драмы, в некоторых пьесах, например, в «Панне Маре» (1918), успешно сочетает эти разноплановые жанровые аспекты. Последний, в основном эмиграционный, период драматургической активности писателя, начавшийся пьесой «Меж двух сил» (1918) и завершившийся пьесой «Пророк» (1929), связан прежде всего с жанром трагедии. Близка к трагедии и пьеса «Закон», являющаяся основным объектом исследования в предлагаемой публикации.

Пьеса «Закон» [10] принадлежит к лучшим драматическим произведениям В. Винниченко. Как справедливо отметил Валерьян Ревуцкий, она по своему стилю и структуре чрезвычайно близка предыдущей пьесе автора — «Грех» [6, с. 46]. Своеобразное сочетание камерности, лиричности, утонченного художественного психологизма и эпической монументальности, философичности является весьма существенной поэтической чертой этих произведений.

По многим своим жанровым признакам драма «Закон» приближается к трагедии. Главная героиня, молодая женщина, привлекательная и неординарная, бросает решительный вызов законам не только общества, но и природы, а следовательно, вполне в соответствии со структурной схемой классической трагедии, накликает на себя беду. Это произведение, казалось

бы, вполне камерное, на пять действующих лиц, с любовным треугольником (даже четырехугольником) в центре. Семейная драма. Но, как это всегда у В. Винниченко (что является одним из выразительных модерных признаков его художественной речи), семейные проблемы являются одновременно художественным воплощением проблем глобальных. Так же, как, например, в случае с романом «Честность с собой», у некоторых критиков которого возникли мысли о предсказании большевизма [4, с. 93], можем говорить о художественном постижении в «Законе» тоталитарного мироощущения, согласно которому якобы можно достичь высокой цели, не считаясь с объективными законами мироздания. Однако было бы явным упрощением утверждать, что пьеса именно об этом. Это лишь одно из возможных прочтений ее художественно неисчерпаемой и многогранной символики. Так же как и во многих других своих пьесах (“Memento”, «Чужие люди», «Натусь», «Молодая кровь», «Панна Мара», «Над»), подчеркивая игровую стихию драматического действия, В. Винниченко своеобразно и ненавязчиво использует принцип «театра в театре». Главная героиня сама программирует и воплощает в жизнь желаемую ситуацию, выступает, так сказать, в роли режиссера.

Действие происходит в уютном, «с рачительным, изысканным вкусом убранном и обставленном» жилище профессора Панаса Михайловича Мусташенко, человека, как подчеркивает ремарка, среднего возраста («лет 38–40»), еще не лишенного молодого очарования. Мусташенко «хорошо одет», «натура пылкая, несдержанная, непрестанно в борьбе с собой...» [9, с. 537]. И в портретной, и в дальнейшей действенной характеристике подчеркивается открытость впечатлительного, чуткого и одновременно мужественного естества персонажа самым широким проявлением бытия. Ему присущи и дикие «праинстинкты», которые, в частности, обозначаются такими деталями, как «лицо желто-смуглое, восточного типа», пылкая «татарская кровь» или упоминание о прокушенном в детстве пальце товарища, и проявления высокой цивилизованности, подлинной интеллигентности. О последней свидетельствует умение овладеть собой, проявить душевную деликатность, тактичность, в конце концов, положение профессора психологии и философии. Вполне вероятно, что именно необыкновенная широта натуры персонажа обусловила возможность согласия пойти вопреки непрестанному внутреннему сопротивлению на причудливый эксперимент супруги.

В коротком вступительном диалоге Мусташенко с Марией Андреевной (тетей, которая заменила его жене мать, что отражено в ласковом домашнем обращении к ней — Тама) с помощью неотделимых от действенной динамики повествовательных штрихов выясняются истоки драматической ситуации. Панас хочет выяснить у проницательной и всезнающей Марии Андреевны причины неожиданной перемены в поведении жены («какие-то рестораны, театры, кабаре...»). Ему больно, что после «восьми лет настоящей любви, согласия, искренности» он теперь вынужден «обращаться к другим за разъяснениями» [9, с. 538]. Мария Андреевна в нескольких тирадах подтверждает, что причиной всего является острое переживание Инной своей бесплодности, потеря всякой надежды на материнство, и настаивает на вине в этом супруга: «Говорила тебе: не накликайте духа... Ну, вот теперь она по театрам да ресторанам бегает, а вы с чужими детьми в песочке играетесь»; «Нужно было заводить детей, когда природа давала их. Нет, для утехи жену хотели иметь. Вот и утешайтесь теперь» [9, с. 538]. В то же время Мария Андреевна, сочувствуя Панасу («Знаю, что и тебе теперь нелегко»), советует ему как можно деликатнее обращаться с женой, не перечить ее прихотям, угомонить свою «татарскую кровь», которая, по словам самого же Мусташенко, «плавает над сознанием, над культурой, как “масло на воде”».

Мария Андреевна — заботливый хранитель семейного очага, внешне суровая, а на самом деле ласковая, мудрая и ненавязчивая распорядительница, умеющая всему в доме дать должный порядок и для которой благо дочери превыше всего. Не теряя предельной житейской достоверности, ее фигура является как бы живым воплощением рассудительного порядка, своеобразной аллегорией закона, который не следует нарушать. Это угадывается уже в ее портретной ремарке: «Мария Андреевна — почтенная фигура. Волосы седые. Одета во все темное. На лице то и дело суровое, но не злое выражение, даже когда шутит. Густые длинные нависшие брови. Говорит коротко, уверенно, спокойно» [9, с. 537].

Давая Панасу наставления относительно толерантности к экстравагантным выходкам жены, Мария Андреевна в определенной степени выступает в роли режиссера их дальнейших отношений. Но более определенно и разнообразно тема театра заявлена с появлением Инны Васильевны, в портретной ремарке относительно которой подчеркивается ее необычайная

красота: «...тонкая, гибкая; волосы темно-рыжие с красным отливом; цвет лица — матово-белый; уста — яркие, широкие» [9, с. 540]. Инна Васильевна появляется в сопровождении своего неизменного воздыхателя Круглика, давнего друга Панаса, именно того друга, которому тот в детстве прокусил палец и который затем, изучив тонкости нрава Панаса, научился прекрасно, бесконфликтно обходиться с ним. Ремарочный портрет Круглика, можно сказать, подан в стиле Пикассо: «...небольшой, с брюшком, крайне некрасив, все в нем круглое и вместе с тем заостренное: нос широкий, но кончик приплюснут; уши большие, круглые, но концы вытянутые кверху; голова круглая, но лысина отчетливо выступает; остренькая бородка, выделяющиеся скулы на круглом лице» [9, с. 540]. И в обращении он, так сказать, круглый — галантный, вежливый, внимательный. Но при этом, как видно, таков, кто никогда не упустит своего интереса. Он способен пусть не прямыми, окольными, опять же, круглыми путями, но непременно достичь своей цели, остро впиться в цель, не зря же он стал миллионером. Инна придумала ему прозвище, антонимическое фамилии — Острик. Этот Круглик-Острик выступает в роли вроде бы вполне бескорыстного спонсора любых Инниных прихотей, хоть совсем не скрывает, что влюблен в нее и что в последнее время стал непринужденнее проявлять свою «хроническую фантазию», т. е. усилил внимание к Инне, потому что у него, по его признанию, появилась надежда. Инна со смехом относится к признаниям ухажера, называет их глупостями и просто стремится использовать его помощь в осуществлении собственных планов.

С появлением Инны, как отмечалось, в пьесе отчетливо обозначается тема театра — и как художественного явления, и как неотъемлемого признака человеческого бытия. Инна, которая скорее изображает из себя веселую, раскованную, опьяневшую, чем является таковой на самом деле, заявляет сначала Таме, а впоследствии и Панасу, которого с игривой почтенностью называет Господином, что нынче приняла для себя окончательное решение — стать опереточной актрисой: «Ведь я целехонький день с ними валандалась: и пела им, и играла, и танцевала. С режиссерами, с директорами. Они все, Тамуня, говорят, что я через два месяца “убью” либо “зарежу”... всех их примадонн. И зарежу!» [9, с. 540–541]. Тама прекрасно ощущает душевную боль своей дочери и хоть и с предостережением («Не подбрасывайся жизнью, как тряпицей»), но все же соглашается на все: «Хоть в кафе-

шантан. А если надо, то и мене с собою бери». Заручившись поддержкой Тамы, Инна посылает Круглика известить о своем намерении Панаса и в красноречивой молчаливой сцене, которая подчеркивает в действенном течении предчувствие тревоги, готовится к встрече с мужем: «Инна сама; закинув руку за голову, нахмурившись, быстро ходит по комнате… Поспешно наливает в рюмки ликер, в чашки кофе; садится в кресло; вспоминает, закуривает цигарку и принимает непринужденную позу. Прислушивается. Тихо. Прекращает курить, ставит рюмку на стол. Откидывается на спинку кресла и, закрыв глаза, сурово нахмурив брови, неподвижно сидит. Услышав рокот голосов, внезапно выпрямляется и вновь принимает вызывающую позу, взяв цигарку в рот» [9, с. 544].

Живописуя в присутствии друга свои будущие сценические триумфы, Инна, когда Круглик в конце концов оставляет их наедине, разворачивает перед Панасом перспективу, так сказать, альтернативного театра, в котором ему отводится существенная роль. Панасу предстоит переспать с девушкой, которую Инна уже заранее пригласила и которая на правах наемницы-машинистки, будет жить в их доме. Впоследствии выкупленный у той ребенок должен помочь наладить их семейное благополучие. Достаточно широкая, но напряженная, исполненная глубоких подтекстов сцена настраивания Панаса на новую роль, по его словам, на «дикий эксперимент», перерастает в интеллектуальный поединок на тему своевольно-рационалистического покорения, насильственного подчинения человеком таинственной стихии бытия, на тему сомнительных средств и высокой цели, сильной воли и «слюнявого морализаторства»… В этом поединке нет победителей. Панас из-за любви к милой Ин (таково ее домашнее имя), боясь потерять ее, соглашается воплощать ее замысел. Инна, не медля, тут же прибегает к «режиссерским советам»: «Я все обдумала. Я две недели, денно и нощно это обдумывала. Теперь ты сам можешь судить, что это не шутка и не минутная фантазия. Я хочу быть матерью твоего ребенка и буду. В твоих силах не раскрывать широко глаз, не вспыхивать, не философствовать, а спокойно поговорить с девушкой, ищущей работы» [9, с. 551]. Ремарка перед сценой знакомства с Людой (этой сценой завершается первое действие) свидетельствует, что Панас невольно начинает входить в новую роль: «Мусташенко один, взволнованно ходит по комнате, снизывает плечами, невольно останавливается перед зерка-

лом, осматривает себя, причесывает волосы, но тут же ловит себя на этом; снова возмущенно снизывает плечами...» [9, с. 551].

Ухаживания Мусташенка за Людой, по-настоящему влюбляющейся в него, ревнивые страдания Инны, готовой все вынести ради заветной цели, нарастающее возмущение Тамы, которую, в конце концов, приходится выпроводить к дальней родственнице, возрастание надежд Круглика, мастера обходных путей, принявшегося готовить экспедицию на Южный полюс, — таковы дальнейшие перипетии пьесы. Все эти события становятся основой изысканно-мозаичного чередования сцен, исполненных особого драматического напряжения и экспрессии, проникнутых игрой психологических нюансов.

Предельного, действительно трагического накала достигает драматизм событий в четвертом действии, сначала овеянном самодовольной эйфорией Инны Васильевны, целиком и полностью уверенной в том, что рожденный Людой ребенок будет принадлежать ей. В знак успешного завершения эксперимента жилище празднично украшено: «Комната убрана цветами, стоящими в вазонах, висящими в гирляндах на стенах и потолке, красующимися на столах в вазах» [9, с. 581]. Хозяйке не хватает только орхидей, за которыми немедленно отправляется жаждущий во всем угодить Круглик. Этот персонаж, которого Инна Васильевна на сей раз награждает прозвищем Кислик, вносит в радостную атмосферу печальные ноты. Интересно, что он не только наблюдает за ходом событий, но и деликатно пытается направлять их в желаемом для себя течении, на что обращает внимание Инна Васильевна еще во время одного из их предыдущих разговоров о взаимоотношениях Панаса и Люды. Круглику ничего не известно об истинных причинах этих взаимоотношений, и это придает Инне Васильевне некую самоуверенность:

Круглик. А знаете, Инна Васильевна, интересное явление: вот уста ваши смеются, а в глазах видна боль.

Инна (*смеясь*). Да не может быть?! Вот беда! Что же мне делать?.. Слушайте, милый Круглик: я вам сказывала не раз, что вы не фабрикант, а поэт, Жуль Верн, Фенимор Купер...

Круглик. ...А вот, хотите, я вам лучше открою, что из этого всего выйдет?

Инна. О, да вы еще и ворожей?..

Круглик. В один безупречно чудесный день вы вдруг отомстите Панасу... вы измените ему со мной...

Инна. А знаете, Круглик, следует признать, что вы довольно хитро ведете свою игру: под видом откровенности, да и наглости, вы заранее вселяете в меня определенные поступки. Вы просто гипнотизер [9, с. 561–562].

Вот и в четвертом действии Круглик отнюдь не проникается эйфорией Инны Васильевны, ее чувством победы: «Помните, когда-то у вас вырвалось из души: "Ах, заехать бы куда-то далеко-далеко, в Австралию, в Африку, дабы совсем-совсем исчезнуть!" Помните?.. И вот, позвольте вам теперь сказать, что вся эта экспедиция готовилась для вас... Я знал, что наступит такой момент, когда вам нужно будет либо вновь в оперетку, либо убить себя, либо "заехать куда-то совсем-совсем далеко". Такой момент вскоре наступит» [9, с. 582–583].

Круглик, как видим, намечает различные пути решения предельно заостренной драматической ситуации, среди которых и ведущий к финалу, наиболее характерному для трагедии. И необходимость выбора одного из подобных путей вскоре предстает перед героиней. Люда, которая раньше теоретически соглашалась отдать ребенка, категорически отказывается это сделать, став матерью. Диалог между Инной и Мусташенко, который извещает об этом жену, достигает особой драматической напряженности, ужасающей экспрессии. Эта экспрессия подчеркивается красноречивыми ремарками: «тревожно»; «ошеломленно, не понимая»; «молчит, тихо»; «молчит, глухо»; «с ужасом»; «охватив голову руками»; «медленно, тихо, раздельно»; «еще тише»; «вскакивает, зловеще»; «с неистовой яростью» [9, с. 588]. Так же, как и в момент Инниного властного приобщения мужа к своему причудливому эксперименту, теперь, в момент его завершения, из волн бушующих страстей возникает интеллектуальный поединок о сложности взаимодействия человеческой воли и таинственных стихий природы:

Инна (*вдруг с жестоким, упрямым выражением лица*). Этого не будет! Она обязана отдать ребенка! Ты должен взять его, ты — отец.

Мусташенко. Юридическое право за ней...

Инна. «Юридическое право»! Но есть высшее право: право справедливости! Я — мать этого ребенка! Она не хотела его, боялась, ненавидела, она хотела на первом же месяце жизни убить его. Мы с тобой уберегли…

Мусташенко. …Никакая логика, никакая справедливость, ничто здесь не поможет. Мы сами вызвали силу, большую, чем мы, чем она, чем все… [9, с. 588].

Инна не склонна верить ободряющим заверениям Мусташенко, что все у них будет, как и раньше, и с болью констатирует: «Там будет твоя настоящая семья». И эта констатация тут же подтверждается. Мусташенко озабоченно реагирует на детский крик, которого Инна даже не услышала. И со словами «Я уверен, он закричал…» новоиспеченный отец быстро исчезает в соседней комнате.

Среди упомянутых путей разрешения драматической ситуации намечается еще один. Тама, которая, затаив обиду, прибыла спасать «свое дитя», т. е. Инну, решается отравить Люду, подсыпав ей в кофе значительно больше морфия, чем нужно для устранения головной боли. Инна сначала молчаливо принимает предложенную Тамой адскую игру, но в последний момент «словно случайно роняет чашку на пол, тихо вскрикнув» [9, с. 594]. Поэтому принимается вариант, предложенный Кругликом.

Один из исследователей рассматривает пьесу «Закон» как едва ли не самый характерный образец присущей произведениям В. Винниченко «острой театральности» [5, с. 126]. Другой отмечает, что эта пьеса «абсолютно сценична» [6, с. 45]. Такая особенность литературного стиля произведения, естественно, не могла не привлечь внимания театров. Драма «Закон» наряду с иными пьесами автора в 20-х гг. прошлого века ставилась на сцене Киевского театра им. Ивана Франко. Михаил Рудницкий пишет о воплощении пьесы на немецкой сцене [7]. Постановка «Закона» была осуществлена в Русском драматическом театре в Риге в 1922 г., очевидно еще до появления пьесы в печати, в Хорватском государственном театре в Загребе (1943), в Украинском театральном ансамбле в Париже (1949), в других сценических коллективах [8, с. 283, 286, 292, 468]. Среди постановок относительно недавнего времени тонким ощущением поэтической многогранности пьесы, неотделимой от ее особого лаконизма, отличается сценическое прочтение, осуществленное в 1993 г. в Львовском театре им. Леся Курбаса [1, с. 3].

В. Винниченко в этом, как и во многих других своих произведениях, — блестящий мастер интриги, необычайный выдумщик. Вряд ли в мировой драматургии, где можно выделить не так уж много часто используемых сюжетных схем, найдется сюжетная схема, подобная той, которая используется в «Законе». В некоторой степени аналогичная ситуация встречается разве что в трагикомедии Герхардта Гауптмана «Крысы» (1911). В одной из многочисленных сюжетных линий пьесы немецкого автора стареющая героиня, госпожа Ион, жаждущая материнства, исполненная нерастраченной энергии и рвения, покупает у бедной и легкомысленной Паулины внебрачного младенца и ловко выдает его за своего даже перед собственным мужем. А когда, опомнившись, настоящая мать требует ребенка назад, своенравная героиня убирает ее со своего пути с помощью наемного убийцы, но, в конце концов, изобличенная и снедаемая угрызениями совести, кончает жизнь самоубийством [2, с. 485–486]. Однако при всей неожиданности и напряженности интригующих коллизий определяющими являются в произведении В. Винниченко не они, а пристальное внимание к тонкостям человеческой души.

Психологически достоверная, натуралистически точная житейская история, лежащая в основе образности пьесы «Закон», оборачивается интеллектуальной драмой, достигает граней трагедии. Особое единство жанрово-стилевых аспектов предопределяет проявление игровой стихии драматического действия, использование принципа «театра в театре», при том, что театр представляется как прерогатива не только искусства, но и жизни.

Список литературы

Исследования

1 *Біляченко О.* За одвічним законом // Кримська світлиця. 1993. 25 вересня. С. 3.

2 *Глумова-Глухарева Э.И.* Гауптман // История западноевропейского театра / под общ. ред. Г.Н. Бояджиева, Е.Л. Финкельштейна. М.: Искусство, 1970. Т. 5. С. 461–494.

3 *Малютіна Н.П.* Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст. Київ: Академія, 2010. 256 с.

4 *Мороз Л.З.* «Сто рівноцінних правд»: парадокси драматургії В. Винниченка. Київ: НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка, 1994. 208 с.

5 *Перлін Є.* Драматургія В. Винниченка // Життя й революція. 1930. № 6. С. 115–135.

6 *Ревуцький В.* Еміграційна драматургія В. Винниченка // Сучасність. 1971. № 12. С. 44–53.

7 *Рудницький Л.* П'єси В. Винниченка на німецькій сцені // Український театр. 1990. № 1. С. 25–28.

8 *Стельмашенко В.* Володимир Винниченко: анотована бібліографія. Едмонтон: Альбертський ун-т, Канадський ін-т українських студій, 1989. 760 с.

Источники

9 *Винниченко В.* Вибрані п'єси. Київ: Мистецтво, 1991. 605 с.

10 *Винниченко В.* Закон: п'єса на 4 дії. Прага: Нова Україна, 1923. 79 с.

11 *Винниченко В.* Сила і краса // Киевская старина. 1902. Т. 78, кн. 1–2. С. 227–281.

References

1 Biliachenko, O. “Za odvichnym zakonom” [“Following the Eternal Law”]. *Krims’ka svitlytsia* [*Crimean Hall*], 1993, September 25, p. 3. (In Ukrainian)

2 Glumova-Glukhareva, E.I. “Gauptman” [Hauptman]. Boyadgiev, G.N., and Ye.L. Finkel’shtein, editors. *Istoriia zapadnoevropeiskogo teatra* [*History of the Western European Theatre*], vol. 5. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, pp. 461–494. (In Russ.)

3 Maliutina, N.P. *Ukrains’ka dramaturgiia kintsia XIX – pochatku XX st.* [*Ukrainian Dramaturgy of the end of the 19th – beginning of the 20th century*]. Kiev, Academy Publ., 2010. 256 p. (In Ukrainian)

4 Moroz, L.Z. *“Sto rivnotsinnikh pravd”: paradoksy dramaturgii V. Vynnychenka* [*Paradoxes of Dramaturgy by V. Vynnychenko*]. Kiev, National Academy of Sciences of Ukraine, T. Shevchenko Institute of Literature, 1994. 208 p. (In Ukrainian)

5 Perlin, E. “Dramaturgiia V. Vinnichenka” [“Plays by V. Vynnychenko”]. *Zhittia i revoliutsiia* [*Life and Revolution*], no. 6, 1930, pp. 115–135. (In Ukrainian)

6 Revuts’kii, V. “Emigratsiina dramaturgiia V. Vinnichenka” [“Emigration Plays by V. Vynnychenko”]. *Suchasnist’* [*Mordern Time*], no. 12, 1971, pp. 44–53. (In Ukrainian)

7 Rudnits’kii, L. “Pyesy V. Vinnichenka na nimets’kii stseni” [“Plays by V. Vynnychenko Performed in Germany”]. *Ukrains’kii teatr* [*Ukrainian Theatre*], no. 1, 1990, pp. 25–28. (In Ukrainian)

8 Stel’mashenko, V. *Volodimir Vinnichenko: anotovana bibliografiia* [*Volodymyr Vynnychenko: Annotated Bibliography*]. Edmonton, University of Alberta, Canadian Institute of Ukrainian Studies Publ., 1989. 760 p. (In Ukrainian)

Научная статья /
Research Article

УДК 398
ББК 82

ВОЛЯ В ВОСТОЧНОСЛАВЯНСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

© 2021 г. Т.А. Агапкина
Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 06 февраля 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 10 марта 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-258-281

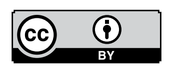
Аннотация: В статье исследуется концепт воли в восточнославянском фольклоре. Основным критерием отбора материала является частотность слова *воля* и соответствующего лексического гнезда в разных жанрах — былинах, похоронных, рекрутских и свадебных причитаниях, в лирической песне, пословицах и духовных стихах. Фольклорная составляющая концепта воли рассматривается в совокупности всей семантической информации, с учетом синонимов, антонимов, эпитетов, предикатов и ассоциативных рядов, относящихся к слову *воля* и его производным. Слова лексического гнезда «воля» обнаруживают широкий спектр значений, в целом совпадающих со значениями слов в литературных языках и диалектах. Среди них в большинстве жанровых проекций концепта воли намечаются два полюса, на одном из которых «собраны» позитивно окрашенные значения, такие как представление о воле как собственном праве на выбор и физической свободе, отождествляемой с жизнью как таковой, а на другом — негативно окрашенные: представление о воле как власти чужого, старшего или сильного, и избыточности свободы и своеволии вплоть до непослушания и распущенности. Вместе с тем в некоторых жанрах такая двуполюсность нарушается: в пословицах на первый план выступают отрицательно оцениваемые значения воли, а в духовных стихах воля вообще предстает исключительно в негативном ключе, как средоточие греховности человека и всего земного мира.

Ключевые слова: фольклор восточных славян, воля, былины, лирическая песня, причитания, пословицы, духовные стихи.

Информация об авторе: Татьяна Алексеевна Агапкина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский пр., д. 32 а, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8098-7471

E-mail: agapi-t@yandex.ru

Для цитирования: *Агапкина Т.А.* Воля в восточнославянском фольклоре // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 258–281.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-258-281



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

THE WILL IN THE EAST SLAVIC FOLKLORE

© 2021. Tatyana A. Agapkina
Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: February 06, 2021
Approved after reviewing: March 10, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: The article explores the concept of the will in the East Slavic folklore. The main criterion for selecting the material is the frequency of the word "will" and corresponding lexical word family in different genres — epics, funeral, recruitment and wedding lamentations, lyrical songs, proverbs, and spiritual poems. The folklore component of the concept of will is considered in the totality of all semantic and plot information, taking into account synonyms, antonyms, epithets, predicates, and associative series related to the word "will" and its derivatives. The words of the lexical word family *will* reveal a wide range of meanings that generally coincide with the meanings of words in literary languages and dialects. Among them, in most genre projections of the concept of will, there are two poles, one of which collects positive meanings, such as the idea of the will as someone's own right to choose as well as physical liberty, which is identified with the life itself. The other pole collects negative meanings: the idea of the will as the power of the alien, the older or the stronger one; redundancy of freedom and willfulness up to disobedience and immorality. However, in some genres such bipolarity is broken: in proverbs, negatively assessed meanings of will come to the fore, while spiritual poems render will in negative terms, as a centre of the sinfulness of a person and of the entire profane world.

Keywords: folklore of the Eastern Slavs, epics, funeral, recruitment and wedding lamentations, lyrical songs, proverbs and spiritual poems.

Information about the author: Tatyana A. Agapkina, DSc in Philology, Leading Research Fellow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Avenue 32 a, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-8098-7471

E-mail: agapi-t@yandex.ru

For citation: Agapkina, T.A. "The Will in the East Slavic Folklore." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 258–281. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-258-281

Статья продолжает начатую некоторое время назад тему, посвященную «человеку внутреннему», а именно тому, в каких категориях и понятиях восточнославянского фольклора описывается человек разумный, чувствующий и волевой. К настоящему моменту нами написаны три работы — о славе, о сердце (в аспекте его эмоциональности и духовности) и о биноме «хитрый-мудрый» [1; 2; 3].

Известно, что важнейшие концепты традиционной культуры реализуются в фольклорных текстах как их жанровые проекции [9, с. 23], которые значительно разнятся при переходе от жанра к жанру. Поэтому моей задачей, собственно, и является изучение фольклорной семантики концепта в его жанровых проекциях, о чем говорилось уже не раз[1].

Считается, что многозначность слова, в том числе фольклорного, должна исследоваться в совокупности языковой (диалектной) и контекстной семантики. Кроме того, как замечал А.Т. Хроленко, фольклорное слово следует рассматривать с учетом всей его семантической информации, включая синонимы, антонимы, эпитеты, предикаты, ассоциативные ряды и мн. др. [12, с. 18–19]. Принимая же во внимание хорошо известную многозначность фольклорного слова, его семантическую широту и неопределенность, диффузность его значений [12, с. 63 и далее; 8, с. 559], фольклорные концепты предпочтительно изучать в максимально полном составе контекстов употребления, поэтических сюжетов и мотивов, клишированных оборотов и других устойчивых языковых единиц. А поскольку важнейшей особенностью фольклорного слова и

1 В частности, С.Е. Никитина называет это жанровой концептуализацией фольклорного мира [9, с. 36].

тем более концепта является его оценочность, аксиологическая окрашенность, тот факт, что каждый концепт занимает вполне определенное место в иерархии ценностей жанровой картины мира [12, с. 71 и далее], эта оценка также должна учитываться при описании базовых фольклорных концептов.

В данной статье речь пойдет о концепте воли в восточнославянском фольклоре[2]. Основным критерием отбора материала для исследования является частотность слова *воля* и соответствующего лексического гнезда в разных жанрах. Иначе говоря, мы будем рассматривать фольклорные контексты, в которых эти слова встречаются относительно часто и формируют круг регулярных значений[3]. Такие контексты присутствуют в нескольких жанрах — былинах, похоронных, рекрутских и свадебных причитаниях, лирических песнях, пословицах и духовных стихах.

Едва ли не самое большое количество контекстов, относящихся к концепту воли, обнаруживается в русской свадебной причети. Это объясняется тем, что *воля* — ключевое название обязательного атрибута севернорусской свадьбы[4], символ девичества во всей широте его понимания, а также один из основных персонажей свадебных причитаний.

На наш взгляд, в самом общем виде в свадебной причети (и отчасти свадебной лирике) воля символизирует девичью жизнь до замужества, представляемую в идеализированном виде, исполненную свободы, гуляний, безмятежности[5], девичьей дружбы, жизнь, не связанную с какими-либо негативными переживаниями и защищенную родительской забо-

2 Общеязыковым и диалектологическим аспектам слов *воля* и *свобода* посвящено немало лингвистических работ, см. специально: [4; 5; 7; 11], а также указанную в них литературу вопроса.

3 Поскольку речь идет о фольклорных текстах, мы пользуемся понятием «частотность» в относительном смысле, имея в виду бо́льшую или меньшую употребляемость слова в тех или иных значениях. Контексты, приводимые в статье, берутся нами как из наиболее известных источников по тому или другому жанру, так и из источников более редких, но не менее репрезентативных. При этом никаких статистических подсчетов мы не проводим и полагаем их неприемлемыми для фольклористических исследований.

4 На большей части территории Русского Севера *воля* — украшенная лента или другой головной убор, носимый на голове девушкой (и иногда называемая также *кра́сотой*).

5 Такое восприятие *воли* находит частичное соответствие в некоторых диалектных значениях этого слова, которые характерны для слов этого лексического гнезда и при этом не связаны с узкосвадебной тематикой, например с.-рус. *вольница* «молодые ребята, болтающиеся без дела», *вольничать* «бездельничать» и некоторые др. [41, т. 2, с. 179].

той. Не случайно *воля*, *вольный* и иные слова того же лексического гнезда последовательно соотносятся в причети с понятиями, несущими высокую положительную оценку вне зависимости от того, к чему конкретно она относится: к пространству ли (*приволье — раздолье*): «Вейся, вейся, хмелюшко... / Ко мне во зеленый сад: / Во зеленом садику / Привольице вольное, / Раздолье широкое» [36, т. 1, № 550] или к жизни в целом (*вольный — бесценный*): «Я у родителя своего, у батюшки... / Буду упрашивать да умаливать, / Чтобы... оставил бы во вольной волюшке, / В бесценном во девичестве» [30, с. 126]. Впрочем, в отдельных случаях воля получает вполне материальную оценку: «Стали спрашивать про белую лебедушку, / Оценять стали бажону вольну волюшку... / Эта волюшка во сто рублей ...» [37, т. 3, с. 6].

Едва ли не основной ассоциацией (или парным словом) *воли* в причети является *нега*, душевное и физическое состояние довольства, блаженства и беззаботности: «Не забыла я, матушка, / Свои золоты ключи, / А забыла я, матушка, / Свою волю у батюшки, / А негу у матушки» [36, т. 1, с. 760]; «Проспала млада, продрёмала / Всю приволеньку свою волю, / Всю принежню-ту девью негу, / Житьё девье-то да бес пецели...» [13, № 422]. А основным синонимом *воли/волевания* становится *кра́сота́/красование*: «Поприжму я красну красоту... / Я ко сердцу-то ретивому: / Хоть я час да покрасуюся, / Хоть другой я поволююся...» [37, т. 3, с. 107]; «Проиграла красна девица душа / Свою вольную волюшку, / Украшенну девью красоту...» [36, т. 1, № 27]; «Молоду в чужи люди отдали, / Не дали мне русой косой покрасоваться, / Девичьей воле нагуляться» [36, т. 1, № 735].

Говоря о *воле* как персонаже свадебной причети, обратим внимание на ближайшее «окружение» этого слова — приписываемые воле действия (*воля летает*, *красуется*, *гуляется*, *ликуется*), а также эпитеты, которыми ее наделяют, — прежде всего *вольная* (словосочетание *вольная воля* — одно из самых частотных), а также *желанная*, *любимая*, *бажоная* и т. п. Они повышают аксиологический статус воли и поддерживают его в поэтическом дискурсе.

Есть еще один аспект концепта воли в свадебной причети, который уточняет высказанное наблюдение о воле как квинтэссенции девичьей жизни, — это ее связь с понятием судьбы. В некоторых случаях воля вершит судьбу девушки, улетая подобно птице и выбирая себе дерево, чтобы поселиться на нем: если воля садится на березу, то девушку ожидает счастли-

вое будущее, если на осину, то печальная судьба, поэтому девушка просит ее: «Не садись-ка, вольна моя волюшка, / На проклято деревиночку — / На горькую осиночку» [37, т. 3, с. 76].

Совсем иным поворотом темы является устойчивая привязка воли к девичеству — но уже не как счастливой поре, а как к состоянию и статусу стародевичества. Девушка пытается отдать свою волю подруге, но та отказывается из опасения остаться старой девой: «Уж не возьму твою бажону вольну волюшку, / Уж как будут меня ругать да все соседки спорядовы: / — Уж куды с волями ты, девушка сбираешься, / Уж в монастырь, верно, в монашки собираешься?» [30, с. 219].

Согласно логике традиционного свадебного обряда, смена головного убора и расставание с волей (кра́сотой) сигнализирует о переходе девушки в другой статус замужней женщины и прощании с девичеством, а также определяет содержание основных контекстов причети, касающихся воли. Девушка упрекает родителей за то, что ее лишили воли: «Променяли мою вольную-то волюшку... / Пропились да промоталися, / Прогуляли мою волюшку» [37, т. 3, с. 11]; «...мой родитель-батюшко / Тут снял волюшку с бладой головушки» [37, т. 3, с. 32], а также винит и саму себя в потери воли: «Я у дубового стола да постояла, / Свою волюшку с головушки да потеряла. / Я запродала волю вольную / На честны дороги подарочки...» [37, т. 3, с. 42]; «Первой раз я поклонилась — / Моя волюшка с головушки укатилася...» [37, т. 3, с. 27].

Вместе с мотивами потери воли в свадебной лирике появляется ее смысловой и эмоциональный оппозит — *неволя*, и актуализируется соотносимое с этим словом лексическое гнездо (*невольный*, *поневолить*, *обневолить*, *невольница*, *безволье* и т. п.). Это слово становится основой автономинации просватанной девушки: «Мне-ка сесть было, невольницы, / Дай по-старому, по-прежнему...» [37, т. 3, с. 28], «Вы не в вольной-от дом взошли, / Меня, невольницю, здись нашли» [27, с. 199]. Под «характеристику» соответствующими глаголами подпадает также просватанье как один из начальных этапов обряда: «Обневолили родители вольну волюшку в неволюшку» [37, т. 3, с. 14]. В поэтических терминах неволи в причети описывается и противоположная сторона — сторона жениха и будущей семьи. *Неволей* в лирике называют жениха: «Злодейка неволя великая» [31, с. 98], а также замужнюю жизнь в целом — подобно тому как под *волей* понимается

жизнь девушки в девичестве. Негативная оценка неволи подчеркивается ее постоянным эпитетом *лютая* и более редким — *непохвальная*: «Испосажена люта ознобна сторонушка / Лютой неволей великою, / Наполивана чужая ознобна сторонушка / Горькими слезами горючими...» [37, т. 3, с. 86]; «Как за мной-то, за душой красной девушкой / Ходит лютое безволье великое» [37, т. 3, с. 92]. Впрочем, причеть идет дальше, трансформируя мотив неволи как несвободы выбора в мотив физической несвободы, заточения: «Я (говорит свекровь. — *Т.А.*) срублю здесь малу клеточку, / Посажу невольну красну девицу / И не выпущу до самой теплой веснушки, / До крестьянской до работушки» [30, с. 126].

Синонимом *неволи* и, соответственно, еще одним постоянным оппозитом *воли* оказывается *забота*, с которой ассоциируется будущая жизнь девушки: «Рука о руку ударили... / Во заботушку меня озаботили, / Меня, девушку, обневолили» [37, т. 3, с. 8]; «По сегодняшнему денечку / Быть саду да полоненному, / Всему роду покоренному, / Волюшке быть в неволюшке, / Девушке быть в заботушке» [37, т. 3, с. 56].

Как уже упоминалось, воля является едва ли не главным персонажем свадебной причети, вокруг которого, собственно, и разворачивается поэтический сюжет. Это особенно заметно в олонецких причитаниях, где описываются сетования девушки по поводу расставания с волей: «Улетела моя любимая вольная волюшка, за горушки высокие... / Обневолили меня желанные родители за чужого чужанина... / Мне недолго красоваться волюшкой у своих родителей... / Выйду я, бедная девушка, в зеленую дубровушку... / Не увижу ли я, где летает моя любимая волюшка?.. / Ах любимые подруженьки! / У вас цветут желанные волюшки на буйных головушках, / У меня, а у бедной горюшницы... нет моей вольной волюшки!» [34, с. 46]. В другом сюжете олонецких причитаний говорится о том, как девушка сама отпускает свою волю, чтобы не дать жениху поймать или подстрелить ее: «Придет млад отэцкой сын, / Он увидит мою волюшку, / Станет волюшку подбрасывать... / Пойдем лучше с волей вольною / На перено на крылечушко, / Отпущу я волю вольную / Я во темны леса лисицею... / Я не место тут удумала / Своей да дорогой воле: / Как покладут шелковые петелки, / Изымают мою вольную волюшку... / Уж как ходит млад отэцкой сын / Со винтовкой самострельноей, / Он застрелит волю вольную... / Есте неводье шелковое... / Он изловит мою вольную волюшку... / А спущу я свою воль-

ную волюшку / Под небесы под высокие… / Пускай воля наволюется, / Пускай красная наликуется…» [37, т. 3, с. 59].

Таким образом, *воля* как ключевое понятие свадебной причети обозначает девичью жизнь до замужества (в совокупности разных ее аспектов)[6] и реализуется в ряде устойчивых поэтических контекстов. Допустимо предположить, что, будучи важнейшим понятием севернорусской свадебной причети, *воля* неразрывно связана с ключевым атрибутом этой свадьбы — одноименным девичьим головным убором. Вместе с тем эта связь не может быть единственным, что повлияло на формирование концепта *воли* в свадебном обряде. Немалую роль в этом процессе сыграло само слово *воля* (и всё его лексическое гнездо), взятое в своих основных значениях, прежде всего таких, как «право выбора», близкое к нему «желание, хотение» и «свобода». В поэтическом дискусе свадебной причети *воля*, оцениваемая сугубо положительно и коррелирующая с простором, негой, свободой поведения и т. п., существует между тем не сама по себе, а в устойчивом противопоставлении *неволе* как состоянию несвободы (моральной, эмоциональной и физической), соотносимой, в свою очередь, с *заботой*, а также *печалью*, *горем* и т. п.

Иными словами, в свадебном дискурсе концепт воли обнаруживает семантическую емкость и цельность, в отличие, как мы увидим ниже, от других фольклорных жанров, демонстрирующих большее разнообразие значений *воли* в рамках одной жанровой проекции.

В народной **лирической песне** (обрядовой, в том числе свадебной, и необрядовой) концепт воли реализует несколько значений и в отдельных своих проявлениях пересекается с эпосом, причетью и другими жанрами.

Со свадебным дискурсом лирику роднит представление о том, что безмятежная и никем не регламентируемая жизнь (*воля*) возможна только в девичестве: «Поиграйте вы, девушки, / Попляшите, моло́деньки, / Во своей воли у батюшки / <…> в неги у маменьки» ([13, № 405], игровая), в то время как замужество сопряжено с потерей воли и беззаботной жизни: «Ты не плачь, не плачь, красна девица! / У меня будешь жить вольно: /

6 В этом отношении наша точка зрения близка мнению А.В. Гуры, см. [6, с. 272–273]; о разнообразии частных значений *воли* в свадебном фольклоре см. [10]. Так же и по наблюдениям Т.И. Вендиной, «ВОЛЯ может осмысляться и в темпоральном аспекте, как временной отрезок в жизни человека, причем применительно к женщине воля — это время до замужества (ср. *дёвья воля* ‘время до замужества’…)» [5, с. 22].

Куда пойдешь, спросишься; / Отколе придешь, скажешься. / — Что ж у вас за воля? / У меня у батюшки вольнее: / Куда пойду, не спрошуся; / Отколе приду, не скажуся» ([36, т. 1, № 520], Калужская губ.); «У мойго татки крутыя горы, мне гуляти доволи, / У мойго свекорки всюды ровно, мне гуляти не вольно» ([39, с. 72], Гомельский у.).

В связи с темой внутренней свободы в лирике появляется выражение *своя воля*, которое вводит дополнительные оттенки значения *воли* как права на выбор поведения, которым обладают девушки: «Де ж ти, дівчинонько, бувала? / Де ж, моя доню, ти гуляла?.. / — Моя мати, що ж казати? / Була в полі, в своїй волі» ([48, с. 223], украинская лирическая); «Уж ты, мил, ты, мил мой сердечный друг, / Ты едну-ли меня сушишь, крушишь? — / Я сушу, крушу восемь девушек… / У восьми девок своя воля: / Их журить-бранить некому, / Любить-жаловать есть кому» ([36, т. 2, вып. 1, № 1243], Архангельская губ.), хотя и не только они: «Мой-ет миленький-хороший / Своей волей занимался… / Мил на Волгу собирался…» ([19, т. 5, № 82], Казанская губ.). К теме своеволия мы еще вернемся.

Поскольку объектом описания в лирике является широкий круг персонажей (девушка, парень, жена, муж, мать, отец, дочь, сын, заключенный, рекрут, солдат, матрос и др.), а также весь спектр испытываемых ими эмоциональных переживаний, их внутренний мир, концепт воли вмещает в себя представление об внешних обстоятельствах неодолимой силы, которые управляют человеком и его судьбой, ограничивают его теми или иными рамками, — как говорится в солдатской песне: «Ах ты, воля наша, волюшка, / От весны воля до осени!.. / Будеть большое солдатствие, / Большое, превеликое …» ([19, т. 6, № 30], Вологодская губ.).

В связи с этим в лирической песне ярко проявляются понятия *несвоей / чужой воли*, равной власти чужого, постороннего, субъектом которой может быть

— Бог: «Устань, устань, мая мамулька, не ляжы, / Мне, сіротачцы, хоць адзін дзянёчак памажы… / Ат, адстань, адстань, мая дачушачка, … / Не мая воля — самога Бога. / Рада б я ўстаці к сваяму дзіцяці благаславенне даці: / Грабовыя дошкі сціснулі ножкі — не магу ўстаці» ([20, с. 231], Минская обл.);

— царь: «Сторона ли ты моя сторонушка… / Я не сам-то я на тебя зашел, / Занесли-то меня неволюшка, / Власть господска, воля царска» (Киреевский 2/2, № 1614, Тульская);

— командир: «Ох, ты глупая красна девица, / Не своей волей я корабли снастил: / По указу государеву, / По приказу я командирскому» ([36, т. 2, вып. 2, № 1828], Калужская губ.);

— люди: «Я недавно и вдовою стала, / Да богато горя и спознала; / Злые люди мене исбивали: / — Иди замуж, добре табе буде. / Я людскую волю учинила, / Пошла замуж...» ([39, с. 160], Гомельский у.);

— злая жена (милого): «Заезжай, милый, проститься хоть со мной. / — Я заехал бы, мне воля не своя: / Навязалась зла-негодная жена...» [37, т. 3, с. 143],

— муж (молодой жены): «Поиграйте-ко вы, девушки... / Покуль воля, воля батюшкова... / Будет волюшка — чужа сторона... / Либо старой, либо малой муж, / Либо ровнюшка пьяница-дурак: / Не отпустит он на улицу гулять» ([36, т. 2, вып. 1, № 1289], Архангельская губ.) и т. д.

В других контекстах воля персонифицирована в меньшей степени, и источником неодолимой силы становятся, например, любовь: «Без поры-то, безо время / Стала травка сохнуть; / Без причины друг Ванюша / В иную влюбился, / Что в иную-то влюбился, / Волюшки лишился» [36, т. 2, вып. 1, № 2643]; пьянство: «Оповадился Ваня за реку ходит в кабак... / С этой водочкой он сделался пьянешенек. / Он не сам зашел, не своей охотою, / Занесло его силою невольную, / Завела молодца неволюшка...» [37, т. 3, с. 153] и др.

Разумеется, в лирике присутствует и представление о воле как физической свободе, к которой стремится заключенный: «Вижу: девушки ходят по воле, я сижу во неволе, / Во неволюшке сижу я, братцы, в белокаменном остроге» [36, т. 2, вып. 2, № 2842], или солдат: «Ой ти чула моя доля, что не быть молодцу дома, / Быть молодцу в неволи, в солдатском набори» ([39, с. 159], Гомельский у.), ср. показательное называние солдат *невольниками* (подобно тому как просватанная девушка называет себя в причети *невольницей*): «Перва рота шла — всё охотнички, / Другая рота шла — всё невольнички» [39, с. 159]. В подобных контекстах изредка появляется и слово *свобода*: «Ты, молодой палач, постой, обожди меня наказывать! / Что с меня ты хочешь взять... / Хочешь взять ты пятьсот рублей? / Если мало тебе того, возьми всю тысячу, / Только отпусти погулять на волю-свободушку!» ([19, т. 6, № 464], Терская обл.), в целом совершенно чуждое фольклорному дискурсу.

Есть еще один аспект концепта воли, которого мы до сих пор не касались и который проявляет себя довольно слабо. Этот аспект реализует значение воли как ничем не сдерживаемой и выходящей за рамки общепринятых норм свободы. *Воля* как вседозволенность (потакание своим желаниям) и даже разнузданное поведение приписывается в лирике в основном молодежи: «Травка мурава, мурава, девушка молода, / Девушка молода за гульбой пошла, / За гульбой, гульбой, гульбой, за охотою, / За охотою, своей волею» ([19, т. 7, № 243], Костромская губ.) и прежде всего тем, кто находится в лиминальном социально-возрастном статусе, например, рекрутам: «Приводили молодца в приемную, / Становили разудалого / Под меру казенную / И обрили добру молодцу / Кудри русые... / Уж не будет добру молодцу / Гульбы, волюшки» ([36, т. 2, вып. 2, № 2500], Саратовская губ.). Показательно, что если в свадебной причети парным к *воле* является слово *нега*, то в лирике это преимущественно слово *гульба*.

Несколько слов о том, кто и что́ еще (помимо человека) является носителем воли в традиционной лирике (кого и что́ называют *вольным*). Этот перечень довольно короткий и включает объекты, явления и природные стихии, действия которых по определению ничем и никем не регламентированы. *Вольными* называют

— птиц, свободно передвигающихся в самой свободной стихии, а именно воздухе: «А я млада-младешенька замешкалася / За утками, за гусями, за лебедями, / За вольною за пташкою за журышкою» ([36, т. 2, вып. 2, № 2519], Оренбургская губ.),

— и, соответственно, человека, уподобляющегося птицам: «Печальное сердечушко беспрестанно тужит, / Тоскует-горюет, все по прежней воле. / Кабы мне, молодчику, нажить прежню волю, / Нажить прежню волюшку — мне сизые крылья... / Павиные перышки, — взвился бы высоко я, / Взвился бы высоко я, улетел далеко...» [19, т. 5, № 571],

— а также ветер, связанный с той же стихией: «Нам постелечка — мать сыра земля, / Нам зголовьице — зло кореньице, / Одеялышко — ветер вольный» [36, т. 2, вып. 2, № 2710];

— месяц на небе, движение которого ограничено разве что небесным сводом: «Просвети, светел месяц, свети, вольный, молодой, / Про-

свети дороженьку, куда мой милый пошел!» ([19, т. 5, № 116], Казанская губ.)[7];

— и воду: «Разлилась, разлелеялась / По лугам вода вольная» [36, т. 1, № 760], ср. в заговоре: «Вода, вода, матушка вольная!» ([44, с. 144], Забайкалье).

Что касается воды, то, по нашим наблюдениям, эта стихия как бы проецирует *вольность* во вне, на тех, кто попадает в орбиту ее влияния: «А на синем море часты островы; / А на островах казаки живут, / Казаки, братцы, народ вольный все» ([19, т. 6, № 377], Урал); «На Дону-то все живут, братцы, люди вольные, / Люди вольные живут — то донские казаки» [19, т. 6, № 375].

В **былинах** концепт воли также обнаруживает несколько взаимосвязанных значений, которые можно условно расположить на шкале между правом выбора в исполнении желаний, с одной стороны, и свободой и независимостью — с другой, иными словами, между свободой как таковой и правом на нее (или его отсутствием).

Воля понимается прежде всего как свобода выбора и поведения, как право распоряжаться своей или чужой судьбой, право, сопрягаемое с основным для диалектного дискурса значением слова *воля*, а именно с «желанием». Таково право жены, муж которой долго не возвращается домой и считается погибшим, выбрать судьбу по своему усмотрению. В былине «Добрыня и Алеша» Добрыня, уезжая из дома надолго, наказывает жене: «Гой еси моя молода жена! / Пройдет как ведь времечка шесть годов, / Ни вести не будет, ни грамотки, / Так тебе, Авдотья, своя воля: / А хошь ты, Авдотья, вдовой сиди, / А хошь ты, Авдотья, замуж поди» ([33, № 306], «Добрыня и Алеша»). Аналогичное значение воли обнаруживается в других контекстах былин: «В ту пору, познав посадники свою беду неубежную и завидев гибель скорую, бросаются в Новгород, во теремы тайницкие, они пишут крепки записи, чтоб быть Василью Богуслаевичу князем над всем Новым-градом, землей Славенскою и Русскою, брать пошлины, каки он хочет, и владеть ему своею волею» ([14, с. 239], «Повесть о Василии Богуслае-

7 Подобное называние *вольными* объектов, связанных с воздухом, возможно, соотносимо с диалектными данными: с.-рус. *вольный* «внешний, обращенный наружу, в открытое пространство», ср. *вольный воздух* «свежий воздух» [41, т. 2, с. 179], а также *вольный свет-батюшка* в заговоре [47, с. 192].

виче»). Значение воли как права и свободы выбора выражается через такие устойчивые обороты, как *быть в своей воле*, *владеть своей волей* и т. п.

Вместе с тем эта воля как право на свой выбор часто регулируется чужой властью или силой, волей старшего или более сильного. Подобное ограничение в правах передается выражениями *дать кому-л. волю*, *находиться в чьей-л. воле*, *быть под чьей-л. волей* и др. Право богатыря отправиться воевать с иноземцами дарует ему князь своей волей: «Говорил-то Михайлушко таковы реци… / — Розгорелось моё-то да ретиво серьцо, / Роскипелось у мня серьцо богатырьскоё. / Мне дай-ко ты, князь, да волю вольнюю / Мне-ка съездить впереди всих во цисто́ полё, / Мне попробовать побить-то силу татарскою» ([13, № 12], «Михайло Данилович»). Морской царь, во власти которого оказывается Садко, предлагает ему выбрать себе жену, на что Садко отвечает: «А й топерь как волюшка твоя надо мной в синём мори» ([33, № 70], «Садко»). Оксёнышко, желая наказать жену за пьянство и растрату, спрашивает совета у матери и слышит в ответ: «Как твоя-та жона — да как твоя воля», после чего отрубает жене голову ([13, № 191], «Оксёнышко»).

Именно в рамках «ограничения в правах» и проявления права сильного в былинах появляются такие понятия, состояния и способы действия, как *неволя*, *подневольный*, *неволить* (*обневолить*), *быть не в своей воле*, *волей/неволей* и т. п. Один богатырь объясняет свои действия тем, что «не своей я волей к вам в гости зашел, / Прислал меня сам батюшка Володимир-князь» ([18, с. 251], «Данило Ловчанин»); другой отказывается причинять вред тем, кто противостоял ему не по своей воле: «И вас, мужики, не трону я не единого, / Ваше дело поневольнёё» ([33, № 282], «Хотен Блудович»); разбойник пытается отобрать коня у Ильи Муромца: «Отдай-ко ты нам коня богатырскаго, / Да волею отдашь, да мы волею возьмем, / А волею не отдашь, так мы неволею возьмем» ([33, № 120], «Первые подвиги Ильи Муромца»).

Тема принуждения к поступкам, совершаемым не по своей воле, присутствует и в свадебных эпизодах русского былевого эпоса, что отражает практику заключения традиционного брака вопреки воле молодых и перекидывает мостик между былинами и свадебным фольклором. Илья Муромец, сообщая Добрыне о том, что его жена вышла замуж за Алешу, говорит: «Да твоя-то хозяйка за му́ж пошла, / За премладаго Алёшу за Поповича, /

На силу-де ей князь а поневолил-де пойти...» ([33, № 222], «Добрыня и Алеша»); Чурила рассказывает о своей женитьбе так: «Поженил-то меня батюшко а неволею, / И женила меня матушка не охвотою...» ([33, № 127], «Чурило»).

Другое значение в рамках концепта воли, регулярно присутствующее в русском эпосе, — это воля как физическая свобода, противопоставляемая неволе и заключению. В былинах, повествующих прежде всего о воинских подвигах богатырей и их борьбе с врагами за свободу Святой Руси, не последнее место занимает тема личной свободы, которая развивается в том числе в рамках концепта воли. Воля как свобода проявляется в двух основных контекстах — в ситуациях ее обретения или потери. Илья Муромец освобождает узников: «Э уж теперь вам, братцы, воля-та, воля вольная, / И хоть подите вы теперь домой на свою родину...» ([14, № 94], «Поездка Ильи Муромца во чистое поле»). Добрыня отпускает на волю Змея: «А спустил-то он змею да на свою волю» ([33, № 59], «Добрыня и змей»). Враги стремятся поработить богатыря: «Да теснить стали его татара-ты поганыи, / Хотят обневолить они стараго казака Илью Муромца» ([33, № 75], «Илья Муромец и Калин царь»)[8].

Для эпического героя потеря свободы страшнее смерти, поэтому противопоставление воли и неволи (как свободы и порабощения) часто принимает форму оппозиции воли и смерти. Так, Илья Муромец спрашивает у «неверных царей»: «А уж вы ой, три царя да три неверные! / А да под меч ле вас склонить, у вас голова срубить. / Голова ле срубить — ле вас на волю спустить?..» ([15, № 107], «Три поездки Ильи Муромца»), а Захар Григорьевич Чернышов, оказавшись в плену у прусского короля (Фридриха Великого), требует: «Уж ты гой еси Пруско́й король!.. / Прикажи на волю выпусьтить; / Не прикажошь на волю выпусьтить, / Прикажи-ко меня скоро́ сказьнить...» [13, № 334].

Помимо этих двух основных значений, в концепте воли можно усмотреть рефлексы других значений, более репрезентативно проявляющих себя в иных жанрах. В частности, это касается русского понятия *воли/красоты*

8 В украинских песнях противопоставление воли и неволи иногда приобретает комический оттенок за счет словесной игры внутри лексического гнезда *воли*, ср. диалог отца с сыном, сидящим в неволе: «Що жь бы, сынку, за тя дати?.. / — Ч’тыре коровки риженькіи... / — Волѣю тя, сынку, в неволенцѣ споминати, / Нêжь так дорого за тя дати!» [32, т. 1, с. 47], ср. укр. *воліти* «предпочитать; желать, хотеть».

как символа девичества. Связанные с девичьей волей контексты встречаются не только в свадебном фольклоре (см. выше), но также и в былинах, рассказывающих о девичестве героини. Так, Марья лебедь белая, описывая свою свободу в девичестве, говорит отцу: «Да ай же ты да мой родной батюшко, / А царь ты Вахрамей Вахрамеевич! / А дал ты мне прощенья благословленьица / Летать-то мне по тихиим заводям... / А белой лебедью три году. / А там я налеталась, нагулялася, / Еще ведь я наволеваласе» ([33, № 52], «Михайло Потык»)[9].

На периферии былинного дискурса обнаруживается еще одно значение воли (и всего лексического гнезда однокоренных слов), понимаемой как проявление распущенности, нескромности, буйного поведения. *Вольницей* называют здесь бурлаков: «Ай же, бурлаки вы вольница!» ([33, № 164], «Хотен Блудович»)[10], а эпитет *вольный* присваивается также разбойникам: «Люди вольные все разбойнички...»[11] ([15, № 108], «Три поездки Ильи Муромца»).

Таким образом, в русском эпосе *воля* предстает в двух своих основных значениях; ее оппозитом выступает *неволя* (или *чья-то воля*), а синонимы фактически отсутствуют. Более чем в половине эпических контекстов *воля* появляется в составе устойчивых выражений и словосочетаний, в том числе имеющих параллели в русских диалектах.

Среди них наиболее частотно словосочетание *вольный белый свет*, используемое для обозначения сущего мира, окружающего человека на протяжении жизни, которого он вынужденно лишается из-за болезни, заключения или смерти, см. об Илье Муромце: «Он тридцать лет тут без ног сидел / И не видел свету белого, вольного» ([17, № 40], «Исцеление Ильи»), или возглас опутанного цепями Дуная: «Ты прошай-просьти да белой вольнёй свет! / Просьти, душоцька Настасья королевисьня!» ([13, № 217], «Дунай»). Здесь *вольный*, на наш взгляд, объединяет такие диалектные значения, как «находящийся вне чего-л., внешний», «предоставляющий, дающий волю, свободу» [42, т. 5, с. 86].

Тема расставания с вольным светом получает развитие в похоронных **причитаниях**, см. обращение к умершему: «Разговорился бы с нами

9 Ср. рус. *волеваться* с пометой *фольк.* в значении «пользоваться свободой, волей», зафиксированное на русском северо-западе [42, т. 5, с. 38].

10 Ср. рус. диал. *вольница* «Вольная братия, гулливая толпа, скопище шаловливой молодежи; своевольная, буйная шайка» [25, т. 1, s.v. *Воля*].

11 Ср. рус. диал. *вольничать* «2. Грабить на проезжих дорогах» [43, т. 5, с. 88].

да разбаялся / Про свое то про свое житье, / Хорошо ли тебе там со вольной волюшки, / Со житья-бытья хорошего?.. / Только б жить тебе да вóлевать!» ([22, с. 114], Тверская губ.); «Надоел, знать, тебе вольный свет, / Что так рано убираешься» ([43, с. 98], Костромская губ.). *Вольный свет* / *вольная воля* выступают синонимами *жизни* (*житья прекрасного*, *житья-бытья хорошего*), а отсутствие воли, ее потеря, лишение ее сигнализируют о пребывании в загробном мире: «Не покажешси ты, не откликнешси, / С того светушки загробного: / Нет тебе, видать, там волюшки» ([44, с. 12], Владимирская губ.), подобно тому как это было и в былинах.

В причети концепт воли реализует также значение физической свободы. Такие контексты обычно встречаются в причитаниях, адресованных рекрутам и заключенным. Уходя на службу, рекрут прощается с волей: «Вси прощайте-ко, поля да хлебородныи, / Зеленыи луга да сенокосныи… / И теперь вся прощай нас, вольня волюшка!» ([28, с. 144], Олонецкая губ.); мать прощается с сыном-рекрутом: «Ты прощай-ка, мое роженое, милое дитятко… / Как обневолили тебя не в порушку, да не во времячко, / Моего полетнаго, яснаго сокола…» ([23, с. 114], Олонецкая губ.), или оплакивает сына, отправляемого на поселение: «Вси-то людюшки на волюшки, / Один ен ведь под неволюшкой… / Не суди Господь, не приведи / Никому роду хрещеному / Идти в пецяльнюю дороженьку, / Не в вольню — в уголовную» ([50, с. 3], Пудожский у.).

В похоронных причитаниях, оплакивающих потерю старшего — мужа или отца, концепт воли приобретает новые значения, а именно «избыточная свобода», «несоблюдение правил поведения», «выход из-под власти старшего», и ее смысловым вариантом становится понятие «самовольство/самовольный»[12]. В причети к людям, которых можно характеризовать через это понятие, принадлежат главным образом сироты и вдовы. *Вольными вольниками* называет их причеть: «Дети вольные-то вольники / Без приятеля-то батюшки» ([43, с. 114], Костромская губ.); «Ах я бедна, мать я горькаа, / Я вдова да самовольняя, / Я вдова да безуёмная!» ([49, с. 46], Прионежье). Поведение оставленных без присмотра вдов и сирот оценивается достаточно негативно, и в рамках причетного нарратива такие оценки вкладываются в уста их соседей,

12 Ср. рус. диал. *самовольствие* «своеволие, самоуправство»; *самовольный* «непослушный, шаловливый» [42, т. 36, с. 81], а также *самоволка*, *самовольщина*, *самовольно* и др. [42, т. 36, с. 80–81].

родственников, односельчан, см. о вдове: «И без тебя, приятный батюшко, / Ото всех я буду вольница, / Ото всех-то я безогро́зница (непослушная. — *комм. В.И. Смирнова*) / И от старого и от малого» ([43, с. 111], Костромская губ.), или о сиротах: «Ще станут добры люди / Про них говорити, / Ще они детки вольные, / Ще они самовольные / Да безумные, безрассудные» ([43, с. 90], Костромская губ.); «Да вон, вон усе суседушкі гаворацъ: “Вон распуснікі, безбацькавічы... ане да самавольнікі”» ([35, № 179], Смоленская губ.), ср. о том же в пословице: *Бацькоў зямля ўзяла — дзеткам воля свая* [38, № 1449]. В рамках подобных контекстов воля как искомая ценность утрачивает свои позитивные коннотации, а ее синонимами становятся такие понятия, как распущенность, невладение собой, непослушание и даже безумие.

Теперь несколько слов о **пословицах**. Как и в традиционной лирике, в паремиях воля часто понимается как сила, исходящая извне, как власть старшего, хозяина: *Не по нашему хотенью, а по божью изволенью; Под богом ходишь — божью волю носишь; Правда божья, а воля царская; Неволя холопу, а воля господину; Чье поле, того и воля* и т. д. [24, раздел «Воля — неволя»]. Что касается свадебной темы, то в паремиях воля также часто соотносится с девичеством: *Девки говорят: нам своя воля гулять, молодки говорят: нам мужья не велят* [24, «Воля — неволя»].

Вместе с тем в пословицах обнаруживаются некоторые новые аспекты воли. Один из них противопоставляет волю материальному положению и богатству, ставя волю выше последнего: *Хоть хвойку жую, да на воле живу; Свитка сера, да воля своя* [24, «Воля — неволя»]; укр. *Хоч спина гола, та своя воля* [46, № 1335] и т. д.

Другой аспект, напротив, основан на негативной оценке воли, рассматривает ее как избыточную свободу личности, связанную в том числе с потаканием своим желаниям (ср. выше о *своеволии*): *Своя воля страшней неволи; Своя воля — клад, да черти его стерегут* [24, «Воля — неволя»] — и приводящую к негативным последствиям: *Воля и добрую жену портит; Воля и добра мужика портит* [24, «Воля — неволя»]: *Волю дать — добра не видать; Своя волюшка доводит до горькой долюшки*; *Дай сердцу волю, заведет тебя в неволю* [24, «Воля — неволя»]; укр. *Дай кому волю, а сам підеш в неволю* [46, № 1326]; бел. *Дай жонцы волю, то сам пойдзеш у няволю* [38, № 500]; *Жить по воле, умереть в поле; Не бойся неволи, а бойся воли* [24, «Воля — неволя»]. Поэтому в определенных случаях пословицы приветствуют ограни-

чения воли: бел. *Дзяцей гадаваць — волі не даваць* [38, № 1462].

В пословичном дискурсе парным к *воле* выступает регулярно слово *доля*, причем связь этих слов и понятий явно превышает потенциал соединяющей их рифмы. Идеальным считается положение, при котором *воля* и *доля* дополняют друг друга, создавая атмосферу душевного благополучия: *Поется там, где и воля, и холя, и доля* [24, «Воля — неволя»]. Вместе с тем такое соотношение воли и доли встречается исключительно редко. Доля как судьба отдельного человека понимается в контексте ее предопределенности Божьей волей: *Господня воля — наша доля; Такова доля, что божья воля* [24, «Воля — неволя»], в то время как влияние воли личности на судьбу оценивается преимущественно негативно: *Боле воли — хуже доля; Дураку воля, что умному доля: сам себя губит* [24, «Воля — неволя»]; бел. *Дасі дзецям волю, адбярэш долю* [38, № 1465]; в других случаях воля и доля противопоставляются друг другу: *Не в воле счастье, а в доле* [24, «Воля — неволя»].

Как и в других статьях цикла, посвященных внутреннему миру человека, при переходе от «светских» жанров к **духовным стихам** обнаруживается практически полная смена аксиологической парадигмы и переоценка рассматриваемого концепта. Значения *воли*, к которым чаще других обращаются духовные стихи, четко дистрибутируются между двумя полюсами — *Божьей волей* как высшей властью и *волей* человека как средоточием его греховных желаний.

Первый контекст, в котором в духовных стихах упоминается воля, противопоставляет волю человека, его стремления и желания, Божьей воле как высшей власти. Так, на просьбу богатого Лазаря принести воды и остудить жар бедный брат отвечает: «Сходил бы я, братец, ко синю морю, / Но не моя есте волюшка, / Есте Божия воля, / Божья-то волюшка, милость велика» [26, с. 408]; в духовном стихе о Страшном суде грешников упрекают за отказ следовать воле Божьей: «Никогда вы ко мне не прихождали, / Вы воли Господней не творили, / Всю заповедь Божью преступили» [29, т. 5, № 448].

Такое позиционирование двух воль — высшей и земной — в свою очередь наводит духовный стих еще на две темы. Одна — противопоставление воли личности (т. е. ее стремлений к радостям жизни) и трудничества во Христе. Об этом говорит Иоасаф в пустыни: «Ай у мяне, у пустыльни, ўсё нема воли гуляти; / Только ў мяне у пустыльни / Сы трудами потрудитца»

[40, т. 5, с. 372]. А Христос укоряет грешных людей: «Вы прочь пошли, проклятыи… / Вы моёй воли не творили, / За хрест, за молитву не стояли… / И милосьцину… не создали» [40, т. 5, с. 390].

И другая тема, вызванная этим противостоянием, — отчасти уже знакомое нам осуждение своеволия. Человек виноват уже в том, что руководствуется в жизни не Словом Божиим, а своей волей: «Вы свою волю творили… / И даны вам были книги Божьи» [29, т. 5, с. 97–98]. Своеволие, потакание собственным желаниям, игнорирование воли старшего — общая черта человека грешного, осужденного на тяготы жизни со времен Адама и Евы: «Уж вы есте грешные души, / Спорожденные от Адама и от Евы, / Уж вы созданы на трудную землю, / Для-ради грехов соблюденьё, / За ваше житьё за самовольнё, / За ваши грехи да беззаконные / Показана вам вечная мука» ([26, с. 257], «Страсти»), и продолжающего свой путь во грехе, вместо того чтобы обрести иную долю: «Небо, небо утрачаєш, / Гды сваволно жиєш; / В смордѣ грѣхов тяжких / В день и в нощи пребываєш…» ([21, № 62], Угорская Русь); «За мою безъчесност и сваволю / Утратити мушу щасливую долю…» ([21, с. 252], Угорская Русь, поминальные стихи о грешном человеке).

Наконец, последнее, о чем имеет смысл сказать, — это трансформация представлений о *вольном мире/свете* в духовных стихах по сравнению с другими жанрами, прежде всего с эпосом и причетью. Если в былинах *вольный белый свет* — это мир, где, как мы видели, совершают подвиги богатыри, мир, символизирующий жизнь как таковую, то в духовных стихах *вольный мир* — это мир порочный, где греховно всё его наполнение: богатство, жадность, гордость, блуд, высокомерие, жестокость, мирские заботы, а синонимами *вольного* становятся такие эпитеты мира, как *суетный* и *прелестный*. На вольном свете человек делает выбор между добром и злом, что влечет за собой божественное воздаяние, о чем напоминает человеку его ангел-хранитель: «…я ангел, твой хранитель, / Не могу тебя хранить: / Жил ты, жил на вольном свете, / Ни по чем не звал меня. / О грехах ты не скорбил…» [47, с. 255]. Как говорит духовный стих о Страшном Суде, «жили мы, грешные, на вольном на свету…» [29, т. 5, с. 227], тем самым фактически проводя параллель между греховностью и вольным светом.

Подведем некоторые итоги. В восточнославянском фольклоре присутствует большое количество слов, относящихся к рассматриваемому в

статье лексическому гнезду: *воля*, *вольный*, *вольница*, *волевать*, *вольничать, волить*, *вольно*, *неволя*, *приволье, безволье, неволить, обневолить* и т. д. Этот лексический ряд обнаруживает широкий спектр значений, в целом соответствующих значениям слов в литературных языках и диалектах, с той лишь разницей, что в фольклорных контекстах многие значения часто трудно различимы и не всегда определенны. Концепт воли реализуются в текстах былин, похоронных, рекрутских и свадебных причитаний, лирических песен, пословиц и духовных стихов.

В большинстве жанровых проекций концепта воли эти значения концентрируются на двух полюсах: на одном «собраны» позитивно окрашенные значения, такие как представление о воле как собственном праве на выбор и физической свободе, отождествляемой с жизнью как таковой, а на другом — негативно окрашенные: представление о воле как власти чужого, старшего или сильного, и об избыточности свободы и своеволии вплоть до непослушания и распущенности. Вместе с тем в распределении значений по полюсам всё не так однозначно: в пословицах, как мы видели, привычные оценки могут меняться на противоположные и право на выбор оказывается скорее на полюсе негативных значений, а в духовных стихах воля вообще предстает исключительно в негативном ключе, как средоточие греховности человека и всего земного мира — *вольного света*.

Хотя диалектологи и настаивают на том, что основным значением слова *воля* в русских диалектах является «желание», тем не менее, на наш взгляд, такое значение, как «право на выбор поведения и образа жизни», невозможно полностью отождествить с «желанием» как таковым, и потому нам представляется, что в фольклорных контекстах «воля» обнаруживает несколько иные значения или их оттенки по сравнению с собственно диалектным дискурсом.

Предшествующие исследования фольклорных концептов показывают, что многие из них формируют соответствующие оппозиции типа *слава — неслава*. Рассматривая под этим углом зрения концепт воли, надо признать, что наличие оппозиции *воля — неволя* является практически обязательным для большинства его жанровых проекций (причем если воля ассоциируется с жизнью, то неволя в крайних ее проявлениях — со смертью), что, как мне представляется, указывает на одно из важнейших свойств *воли* как квинтэссенции внутренней свободы человека, а именно на ее уязвимость.

Список литературы

Исследования

1 *Агапкина Т.А.* Слава в восточнославянском фольклоре // Категория оценки и система ценностей в языке и культуре / отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2015. С. 109–166.

2 *Агапкина Т.А.* Сердце в восточнославянском фольклоре // Образ человека в языке и культуре / отв. ред. С.М. Толстая. М.: Индрик, 2018. С. 21–63.

3 *Агапкина Т.А. Благоверная царица хитра была мудра*: об одной синонимической паре в русском фольклоре // Studia Litterarum. 2020. Т. 5, № 2. С. 336–389. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-2-336-389

4 *Арутюнова Н.Д.* Воля и свобода // Логический анализ языка. Космос и хаос. М.: Индрик, 2003. С. 73–99.

5 *Вендина Т.И.* Философия диалектного слова в языке русской традиционной культуры // Категории воля и принуждение в славянских культурах / сост., отв. ред. Н.В. Злыднева. М.: Ин-т славяноведения РАН, 2019. 406 с.

6 *Гура А.В.* Брак и свадьба в славянской народной традиции. М.: Индрик, 2012. 936 с.

7 *Гынгазова Л.Г.* О концепте «Воля» в индивидуальном сознании носителя традиционной речевой культуры // Актуальные проблемы русистики. Языковые аспекты регионального существования человека. Томск: Национальный исследовательский Томский гос. ун-т, 2006. С. 220–229.

8 *Никитина С.Е.* Лингвистика фольклорного социума // Язык о языке / под общ. ред. Н.Д. Арутюновой. М.: ЯРК, 2000. 624 с. С. 558–596.

9 *Никитина С.Е.* Человек и социум в народных конфессиональных текстах (лексикографический аспект). М.: Ин-т языкознания РАН, 2009. 354 с.

10 *Толстая С.М.* Мотив расставания с волей (кра́сотой) в свадебных причитаниях Русского Севера // Образ мира в тексте и ритуале. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2015. С. 271–277.

11 *Урысон Е.* Свобода 1 / Воля 4.2. // Новый объяснительный словарь синонимов русского языка / под общ. руководством акад. Ю.Д. Апресяна. 2-е изд., испр. и доп. М.; Вена: Языки славянской культуры: Венский славистический альманах, 2004. С. 1003–1007.

12 *Хроленко А.Т.* Семантика фольклорного слова. Воронеж: Изд-во ВГУ, 1992. 140 с.

Источники

13 Беломорские старины и духовные стихи: Собрание А.В. Маркова. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. 1080 с.

14 Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков / подгот. А.М. Астахова, В.В. Митрофанова, М.О. Скрипиль. М.; Л.: АН СССР, 1960. 320 с.

15 Былины Мезени: Север Европейской России. СПб.: Наука; М.: Классика, 2004. Т. 4. 716 с.

16 Былины Печоры и Зимнего берега. Новые записи. М.; Л.: Изд-во АН СССР, Ленинградское отд-е, 1961. 608 с.

17 Былины: в 25 т. СПб.: Наука; М.: Классика, 2001. Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. 2001. 776 с.

18 Былины: Сборник. Л.: Сов. писатель, 1986. 552 с.

19 Великорусские народные песни: в 7 т. / изд. проф. А.И. Соболевским. СПб.: [б.и.], 1895–1907.

20 Вяселле. Песнi: В 6 кн. Мiнск: Навука i тэхнiка, 1983. Кн. 3. 768 с.

21 *Гнатюк В.* Угроруськi духовнi вiршi. Львiв: З друкарнi Наукового Товариства iм. Шевченка, 1902. 272 с.

22 *Готье Ю.* «Вопи» Весьегонского уезда Тверской губернии // Этнографическое обозрение. 1897. № 4. С. 112–120.

23 *Гроховский П.* Причитание матери по сыне рекруте // Олонецкие губернские ведомости. Часть неофициальная. 1873. № 10. С. 114.

24 *Даль В.* Пословицы и поговорки русского народа. СПб.: Литера ВИАН, 1997. 416 с.

25 *Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. 2-е изд. СПб.; М.: Изд-е книгопродавца-типографа М.О. Вольфа, 1880–1882 (1955). Т. I–IV.

26 Духовные стихи на Русском Севере. Петрозаводск: Карельский научный центр РАН, 2015. 800 с.

27 *Ефименкова Б.Б.* Севернорусская причеть: Междуречье Сухоны и Юга и верховья Кокшенги (Вологодская область). М.: Сов. композитор, 1980. 392 с.

28 *Истомин Ф.* О причитаниях и плачах, записанных в Олонецкой и Архангельской губерниях // Живая старина. 1892. Вып. 3, отд. 2. С. 139–145.

29 Калеки перехожие. Сборник стихов и исследование П. Бессонова. М.: В тип. А. Семена, 1861–1864. Вып. 1–6.

30 *Кузнецова В.П., Логинов К.К.* Русская свадьба Заонежья: Конец XIX — начало XX в. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. 328 с.

31 Материалы по этнографии русского населения Архангельской губернии. Ч. 1: Описание внешнего и внутреннего быта / сост. П. Ефименко. М.: Тип. Ф.Б. Миллера, 1877. 223 с.

32 Издание ОЛЕАЭ, 1878. Ч. 1: Думы и думки.

33 Онежские былины, записанные А.Ф. Гильфердингом летом 1871 года. СПб.: [б.и.], 1873. 1336 с.

34 Описание Российской империи в историческом, географическом и статистическом отношениях. СПб.: [В тип. Конрада Вингебера], 1845. Т. 1, кн. 3: Олонецкая губерния. 108 с.

35 Пахаваннi. Памiнкi. Галашэннi. Мiнск: Навука i тэхнiка, 1986. 324 с.

36 Песни, собранные П.В. Киреевским. Новая серия. М.: О-во любителей росс. словесности при Моск. ун-те, 1911. Вып. I: Песни обрядовые; 1917. Вып. II, ч. 1; Вып. II, ч. 2. 1929.

37 Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. 2-е изд. М.: Изд. фирмы «Сотрудник школ», 1909–1910. Т. 1–3.

38 Прыказкі і прымаўкі ў дзвюх кнігах / рэд. А. С. Фядосік. Мн.: Навука і тэхніка, 1976. Кн. 2. 616 с.

39 *Радченко З.* Гомельские народные песни // Записки Имп. Рус. географич. об-ва по отд. этнографии. СПб.: В тип. В. Безобразова, 1888. Т. 13. Вып. 2. 266 с.

40 *Романов Е.Р.* Белорусский сборник. Витебск: Типо-лит. Г.А. Малкина, 1891. Вып. 5. 450 с.

41 Словарь говоров Русского Севера. Т. 1–. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2001–.

42 Словарь русских народных говоров. М.; Л. (СПб.): Наука, 1965–. Вып. 1–.

43 *Смирнов В.* Народные похороны и причитания в Костромском крае // Второй этнографический сборник. Труды Костромского научного общества по изучению местного края. Кострома, 1920. Вып. 15. С. 21–126.

44 *Соболев А.* Причитанья над умершими Владимирской губернии. М.: Университ. тип., 1912. 12 с.

45 *Толмачев П.М.* Заговоры и поверья в Забайкалье // Сибирский архив. 1912. № 3. С. 136–152.

46 Українські приказки, прислів'я, і таке інше: зб. О.В. Марковича та ін. / уклав М. Номис. Київ: Либідь, 1993. 764 с.

47 Фольклор Дивеевского района Нижегородской области. Ч. 2 / сост. Ю.М. Шеваренковой. Нижний Новгород: [б.и.], 2017. 426 с.

48 Фольклор: Песенное наследие. М.: Наука, 1991. 261 с.

49 Фольклорные записи А.А. Шахматова в Заонежье. Петрозаводск: Гос. изд-во Карело-Финской ССР, 1948. 92 с.

50 *Шайжин Н.* Затюремная приплачь в Негижме (По воре, осужденном на поселение в Сибирь) // Олонецкие губернские ведомости. Часть неофициальная. 1903. № 48. С. 3.

References

1 Agapkina, T.A. “Slava v vostochnoslavianskom fol’klore” [“Glory in the East Slavic Folklore”]. *Kategoriia otsenki i sistema tsennostei v iazyke i kul’ture* [*Evaluation Category and Value System in Language and Culture*]. Moscow, Indrik Publ., 2015, pp. 109–166. (In Russ.)

2 Agapkina, T.A. “Serdtse v vostochnoslavianskom fol’klore” [“Heart in the East Slavic Folklore”]. *Obraz cheloveka v iazyke i kul’ture* [*Image of a Man in Language and Culture*]. Moscow, Indrik Publ., 2018, pp. 21–63. (In Russ.)

3 Agapkina, T.A. “Blagovernaia tsaritsa khitra byla mudra: ob odnoi sinonimicheskoi pare v russkom fol’klore” [“Blagovernaia Tsaritsa Khitra Byla Mudra: on One

Synonymous Pair in the Russian Folklore"]. *Studia Litterarum*, vol. 5, no. 2, 2020, pp. 336–389. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2020-5-2-336-389 (In Russ.)

4 Arutiunova, N.D. ''Volia i svoboda'' [Will and Freedom]. *Logicheskii analiz iazyka. Kosmos i khaos* [*Logical Analysis of the Language. Cosmos and Chaos*]. Moscow, Indrik Publ., 2003, pp. 73-99. (In Russ.)

5 Vendina, T.I. ''Filosofiia dialektnogo slova v iazyke russkoi traditsionnoi kul'tury'' [Philosophy of a Dialect Word in the Language of Russian Traditional Culture]. *Kategorii volia i prinuzhdenie v slavianskikh kul'turakh* [*Categories of Will and Compulsion in Slavic Cultures*]. Moscow, The Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences Publ., 2019. 406 p. (In Russ.)

6 Gura, A.V. *Brak i svad'ba v slavianskoi narodnoi kul'ture* [*Marriage and Wedding in the Slavic Folk Culture*]. Moscow, Indrik Publ., 2012, 936 p. (In Russ.)

7 Gyngazova, L.G. ''O kontsepte «Volia» v individual'nom soznanii nositelia traditsionnoi rechevoi kul'tury'' [About the Concept of Will in Individual Consciousness of a Person in Traditional Speech Culture]. *Aktual'nye problemy rusistiki. Iazykovye aspekty regional'nogo sushchestvovaniia cheloveka* [*Current Problems of Russian Studies. Linguistic Aspects of Regional Human Existence*]. Tomsk, Tomsk State University Publ., 2006, pp. 220–229. (In Russ.)

8 Nikitina, S.E. "Lingvistika fol'klornogo sotsiuma" ["Linguistics of Folklore Society"]. *Iazyk o iazyke* [*Language about Language*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, pp. 558–596. (In Russ.)

9 Nikitina, S.E. *Chelovek i sotsium v narodnykh konfessional'nykh tekstakh (leksikograficheskii aspekt)* [*Human Being and Society in Folklore Religious Texts (Lexicographic Aspect)*]. Moscow, The Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences Publ., 2009, 354 p. (In Russ.)

10 Tolstaya, S.M. "Motiv rasstavaniia s volei (krásotoi) v svadebnykh prichitaniiakh Russkogo Severa" ["The Motif of the Parting with the Will in Wedding Lamentations of the Russian North"]. *Obraz mira v tekste i rituale* [*Image of World in Text and Ritual*]. Moscow, Russkii fond sodeistviia obrazovaniiu i nauke Publ., 2015, pp. 271–277. (In Russ.)

11 Uryson, E. "Svoboda 1 / Volia 4.2." ["Freedom 1 / Will 4.2."]. *Novyi ob"iasnitel'nyi slovar' sinonimov russkogo iazyka* [*New Explanatory Dictionary of Synonyms of the Russian Language*]. 2nd ed., rev. and expanded. Moscow, Vienna, Iazyki slavianskoi kul'tury Publ., Venskii slavisticheskii al'manakh Publ., 2004, pp. 1003–1007. (In Russ.)

12 Khrolenko, A.T. *Semantika fol'klornogo slova* [*Semantics of Folklore Word*]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1992. 140 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.521.0
ББК 83.3(5Яп)

ТРАДИЦИИ УСТНОГО СКАЗИТЕЛЬСТВА В СРЕДНЕВЕКОВОЙ ЯПОНИИ

© 2021 г. А.Р. Садокова
Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 17 марта 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 09 апреля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-282-303

Аннотация: В японской народной культуре издавна большое значение придавалось традициям устного сказительства. В статье рассматриваются две основные категории сказителей: *карарибэ* и *бива-хоси*. Ставится цель проследить процесс трансформации не только форм сказительского искусства, но и проанализировать изменения в восприятии сказителя в японской традиции. Видится важным рассмотреть деятельность и мифологическое восприятие древних сказителей *катарибэ*, а также новый тип сказителей, которые появились в японской культуре в XII–XIII вв. и известны как *бива-хоси*. Они исполняли сказы о прошлых битвах и героях, аккомпанировали себе на лютне-*бива*. Отмечается, что в древности сказители не воспринимались как простые певцы. В сознании людей они обладали особыми божественными знаниями. Однако в Средневековье произошло переосмысление образа: появились сюжеты о связи сказителя с потусторонними и демонологическими силами. Устный рассказчик превратился в сознании людей в медиума, а любой музыкальный инструмент начинал обладать особой силой. Значение сказителя выходило за рамки образа простого исполнителя, стало важной составляющей в ментальной концепции японцев о «соседском» пребывании в одном мире людей, богов и демонических персонажей.

Ключевые слова: странствующий сказитель, мифология, устный сказ, лютня-бива, военные эпопеи, демонология.

Информация об авторе: Анастасия Рюриковна Садокова — доктор филологических наук, профессор, Институт стран Азии и Африки, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, ул. Моховая, д. 11, стр. 1, 125009 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1096-5669

E-mail: sadokova@list.ru

Для цитирования: *Садокова А.Р.* Традиции устного сказительства в средневековой Японии // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 282–303. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-282-303



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

JAPANESE TRADITIONS OF ORAL STORYTELLING IN THE MIDDLE AGES

© 2021. Anastasiya R. Sadokova
Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia
Received: March 17, 2021
Approved after reviewing: April 09, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: Japanese folk culture has long rendered traditions of oral storytelling very important. The article looks at the two main types of storytellers: the *kataribe* and the *biwa hōshi*. It aims to not only trace the transformation of the forms of storytelling, but also to analyze the changes in the perception of storytellers in the Japanese tradition. The author deems it important to study the activities and mythological perception of the ancient *kataribe* storytellers, as well as to look at the new type of storytellers, known as the *biwa hōshi*, who appeared in the Japanese culture in the 12th–13th centuries. They recited tales of battles and heroes of the old time to the accompaniment of *biwa* lutes. The article points out that in ancient times, storytellers were not just seen as regular performers. In the minds of people, they possessed special divine knowledge. However, their reputation changed in the Middle Ages with the appearance of stories linking the storytellers to otherworldly the forces and demons. People started seeing oral storytellers as mediums, and any musical instrument was thought to possess special powers. The role of storytellers went beyond that of simple performers. They became an important element of the Japanese concept of *coexistence* of people, gods, and demonic characters in the same world.

Keywords: wandering storyteller, mythology, oral storytelling, biwa lute, war epics, demonology.

Information about the author: Anastasiya R. Sadokova, DSc in Philology, Professor, Institute of Asian and African Studies, Lomonosov Moscow State University, Mokhovaya 11, building 1, 125009 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1096-5669
E-mail: sadokova@list.ru

For citation: Sadokova, A.R. “Japanese Traditions of Oral Storytelling in the Middle Ages.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 282–303. (In Russ.)
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-282-303

В истории японской литературы проблема устного сказительства занимает чрезвычайно важное место. В произведениях не только древности, но и Средневековья можно обнаружить примеры тесного взаимодействия устной и письменной традиций: бытовавшие в устной передаче тексты записывались, а затем, уже со ссылкой на литературный памятник, вновь исполнялись устными рассказчиками и начинали «жить» по законам фольклорного текста. Именно так были созданы японские мифологические своды и самурайские эпопеи, эпизоды из которых вновь уходили в фольклор и даже становились народными сказками.

Однако роль сказителей и история формирования института сказительства, равно как и значение, которое придавалось личности устного рассказчика, изучены мало. Хотя без понимания истоков особого отношения к сказителям в Японии, трудно понять все сюжетные хитросплетения многих произведений, в которых удивительным образом соединяются фольклорные чудеса, реальная история и литературная обработка текста. Все это происходит благодаря исконно сложившемуся в Японии восприятию сказителя не как «передатчика» зачастую почти реальных и правдивых историй, а носителя тайных знаний, обладателя особой связи как с божественными, так и с демоническими силами.

Древние сказители-*катарибэ*

Первые более-менее достоверные сведения о японских сказителях относятся к древности. Тогда сказителей называли *катарибэ*, и японский исследователь Ямамото Такаси дал им такую характеристику: «Древние исполнители. Состояли на службе у правителей Ямато и местной знати. Твор-

ческое объединение профессиональных сказителей, которые выступали в общественных местах, таких как праздники, храмовые обряды, похороны и ритуалы; передавали устно различные тексты» [13, с. 216].

Считается, что *катарибэ* были незнатного происхождения, вероятней всего, крестьянского, но благодаря своему таланту рассказчика сменившими вид основной деятельности. Большинство из них владело разнообразным репертуаром: от молитвословий до загадок; также они пели народные песни. Но постепенно стала формироваться специализация. Одни рассказывали династийные хроники, другие — народные мифы о богах, местные храмовые легенды и локальные предания.

Первые письменные памятники Японии, как известно, во многом были основаны на записанных именно у древних сказителей историях. В этой связи сразу приходит на память мифологический свод «Кодзики» («Записи о деяниях древности», 712), основные эпизоды которого как раз и были записаны со слов некого (или некой) сказителя-*катарибэ* по имени Хиэда-но Арэ. Работа над сводом началась в 681 г. и, как отмечал В.Н. Горегляд, на первом этапе эта работа сводилась к опрашиванию профессиональных сказителей [1, с. 29]. Уже тогда можно было говорить о существовании нескольких центров бытования устного сказа: непосредственно в самой «стране Ямато» (совр. префектура Нара) и в западной зоне древнейшей культуры — в провинции Идзумо (префектуры Симанэ и Тоттори), где происходила значительная часть событий японской мифологической истории. Помимо этих центров некоторые японские исследователи называют также древнюю страну Тоотоми (совр. префектура Сидзуока), страну Биттю (совр. западная часть префектуры Окаяма), а также страну Ава (совр. префектура Токусима). Интересно, что устойчивого существования содружеств рассказчиков-*катарибэ* не фиксируется ни в так называемых «Восточных землях» (совр. район Канто), ни на острове Кюсю [13, с. 216]. Вероятно, это было связано с естественным тяготением профессиональной группы рассказчиков к более развитым и зажиточным районам страны, потому как труд сказителя ценился и должен был быть не только востребован, но и вознагражден.

При этом понятно, что не все *катарибэ* достигали особого достатка и почета, будучи введенными в дома знати. Большинство же довольствовалось тем, что в людных местах, около храмов и на праздниках, исполняли

сказания, прославлявшие местных богов и героев. Имена этих певцов, конечно, не остались в памяти потомков и не были зафиксированы в письменных источниках. Хотя и имена их более удачливых соратников также не стали предметом непременной фиксации. Но фрагментарные сведения о некоторых сказителях сохранились.

Один из таких не совсем очевидных примеров можно обнаружить в своде «Кодзики». Как отмечает Ямамото Такаси, ссылаясь на другого известного японского специалиста в области изучения древних японских песен — Цутихаси Ютака (1909–1998), следы «работы» древних сказителей-*катарибэ* можно обнаружить, например, в главах двадцать-двадцать один в первом свитке «Кодзики». Там представлена история любовных связей бога Ятихико-но микото (Оокуни-нуси). Имея супругу по имени Сусэри-бимэ, он вознамерился соединиться в любви и радости с некой Нунакава-химэ из страны Коси. Более того, он даже собрался жениться на ней, бросив свою супругу. Однако Сусэри-бимэ, узнав о намерениях супруга, явилась к нему с уверениями своей любви. Все перипетии этого древнего мифологического любовного треугольника передаются в виде песен. Они поочередно слагались всеми участниками истории, которая закончилась тем, что бог Ятихико-но микото остался со своей супругой и к Нунакава-химэ свататься не отправился [17, с. 66–72].

Цутихаси Ютака считал, что эти песни были записаны от сказителя *ама-катарибэ* из провинции Исэ, а позднее уже в провинции Идзумо приняли более развлекательный характер и исполнялись в домах знати [13, с. 216]. При этом, как отмечала переводчик первого свитка «Кодзики» Е.М. Пинус, под словом «ама» понималась корпорация мореплавателей, рыбаков, «людей моря», отчего слово записывалось иероглифами «море» и «человек» [2, с. 207]. То есть можно предположить, что, по мнению Цутихаси Ютака, речь идет о сказителе из числа моряков или рыбаков. Однако Ямамото Такаси записывает слово «ама-катарибэ» при помощи иероглифа «небо», что диктует иное понимание, а именно «небесный сказитель». Это, вероятно, больше соответствует последней фразе данного эпизода, которую Е.М. Пинус перевела как «Песни эти называют “Рассказами эпохи богов”» [11, с. 207], поясняя, что имеется в виду слово «камугатари», что значит «божественные рассказы» [3, с. 185]. Эта последняя фраза эпизода, вероятно, и натолкнула японских исследователей на мысль о том, что повество-

вание было передано от «небесного сказителя» или, по другой версии, — от сказителя из корпорации мореходов. Для нас же важно, что пусть и опосредованно, но в этом эпизоде есть некое упоминание о сказителе. Конечно, оно слабо выражено, и потому говорить о каком-то особом статусе представителя «цеха» рассказчиков на примере этого эпизода не приходится.

Другое дело — упоминание сказителя *катарибэ* в древнем своде «Идзумо-фудоки». Здесь присутствие сказителя не вызывает сомнения, более того, четко очерчена значимость его социального положения.

Напомним, что в начале VIII в. в Японии продолжал активно идти процесс формирования централизованного государства и укрепления власти. На этой волне было проведено много мероприятий политического и культурного плана, в том числе составлены полные описания провинций Японии того времени. Эти описания получили название *фудоки*, что может пониматься как географо-этнографические своды. Переводчик и комментатор К.А. Попов так охарактеризовал свод «Идзумо-фудоки»: «Точная дата составления памятника (733 г.) и историческая достоверность лиц, его составивших (Миякэ Мататари и Идзумо Хиросима), делают *Идзумо-фудоки* (курсив переводчика. — *А.С.*) ценным документом, в котором отражены многие стороны жизни Японии начала VIII в.» [4, с. 12].

В «Идзумо-фудоки», как и во всех других сводах этого жанра, большое место занимают местные легенды и предания, сюжеты которых позднее получили или не получили дальнейшее развитие в фольклорной традиции Японии. В свете нашей проблематики особый интерес представляет предание уезда Оу. В нем рассказывается о дочери некого *оми* Катари Имаро, которая пошла гулять и была растерзана крокодилом *вани*. Убитый горем отец обратился к богам с просьбой выдать ему того крокодила для расправы. Боги услышали его, и перед Катари Имаро появился огромный крокодил в окружении других крокодилов. Тогда Катари Имаро пронзил свирепого крокодила копьем, а все другие крокодилы будто растворились [4, с. 22–23].

Помимо образа крокодила, который стал предметом обсуждения в комментариях к памятнику [5, с. 110–112], несомненный интерес представляет образ главного героя этого эпизода. Вот как комментирует его имя К.А. Попов: «Имаро из рода *оми* (звание) Катари; так назывались сказители, принадлежавшие царской фамилии и знатным родам. Они устно изла-

гали (*катару* — «рассказывать», *катари* — «рассказчик») историю и генеалогию того или иного рода; в данном случае Катари принадлежали, видимо, роду Идзумо» (курсив переводчика. — *А.С.*).

Связь сказителя с царской или знатной семьей давала ему, вероятно, право напрямую обращаться к богам. И не просто просить их о чем-то, а общаться с ними как с равными. Его наполненное горечью слово заканчивается так: «Вы, владыки морей, и вы, мирные божества, и вы, злые божества, — все вы внемлите просьбе Имаро. Если вы действительно обладаете божественной силой, то помогите мне убить крокодила, и тогда я буду знать, что вы — могучие боги!» (пер. К.А. Попова) [4, с. 23].

Интересно и завершение этого эпизода. Во-первых, там упоминается о том, что Имаро, с которым случилась эта история, был отцом «жителя села Ясуки *оми* Катари Атау». Можно говорить о наследственной передаче «ранга» сказителя, о существовании уже в древней Японии своего рода династий сказителей, когда сын, обладающий способностью к сказительству, наследовал место при дворе и социальный статус отца. Во-вторых, эпизод завершается фразой: «С того времени до сего дня прошло шестьдесят лет». К.А. Попов считал эту цифру реальной и полагал, что описанные события в той или иной степени могли относиться примерно к 673 году, и тогда Катари Имаро может считаться реальной исторической личностью [5, с. 112].

Даже по этим двум упоминаниям сказителей в первых письменных памятниках Японии становится ясно, что в древние времена устному сказу придавалось особое значение. Сказители наделялись правом общаться с богами, повествовать о них, а также, в представлении других людей, обладали особым тайным знанием, могли заглянуть вглубь давних событий, и потому занимали промежуточное положение между богами и людьми.

Певцы воинских подвигов *бива-хоси*

Новый этап в развитии устного сказительства связан в Японии с периодом междоусобных войн в XII–XIII вв. В японской литературной традиции это время создания воинских повествований, известных как *гунки*. Однако литературный жанр *гунки* вырос из устных рассказов о воинских победах и поражениях, которые исполняли «новые» сказители Японии, известные как *бива-хоси*. Процесс формирования устного воинского сказа был непростым и ощутил, по мнению В.Н. Горегляда, влияние двух пластов японской куль-

туры. Речь идет о традиции древнего сказа, исполняемого сказителями-*катарибэ*, а также об устоявшейся форме рассказывания в буддийских храмах перед большим скоплением слушателей не только проповедей, но и поучительных легенд-*сэцува*. «К началу эпохи Камакура, — отмечал В.Н. Горегляд, — две эти линии устного изложения встретились, и появился новый жанр устного рассказа — *катаримоно*» [1, с. 226].

На арену японского устного сказительства вышел новый «герой». Теперь это был «монах с лютней» — *бива-хоси*, а именно музыканты в монашеских одеждах и с бритой головой: своим обликом они напоминали буддийских монахов, отчего и получили свое название. *Бива-хоси* выступали около буддийских храмов и пели свои сказы о прошлых битвах и героях. Считалось, что их исполнение помогало душам погибших воинов найти успокоение и не мешать ныне живущим. Сказители аккомпанировали себе на лютне-*бива*. Слушатели располагались в непосредственной близости к исполнителю, который чутко реагировал на реакцию слушателей.

Интересно, что *бива-хоси* выступали не только в столице, но и далеко за ее пределами. Сам по себе этот факт вряд ли заслуживал бы внимания, если бы сведения о таких выступлениях не стали доступны лишь в 1980-х гг. благодаря исследованиям японских ученых, которые опирались на материалы, хранящиеся в провинциальных буддийских храмах [9].

Однако термин «бива-хоси», равно как и их искусство, не был порождением эпохи Камакура. Еще в эпоху Хэйан, а именно в XI в., в трактате Фудзивара-но Акихира (989? — 1066) «Синсаругакуки» («Новые записи об искусстве *саругаку*») был помещен раздел «Бива-хоси-но моногатари» («Сказание [певцов /о певцах] бива-хоси»). В столицу для исполнения этой части, содержание которой предположительно представляло собой разные выступления устных сказителей, приглашались профессиональные устные рассказчики, которых уже тогда именовали *бива-хоси*. О том, что позвали такого сказителя в дом, сохранилось упоминание в дневнике «Сёюки» (другое прочтение «Оки») хэйанского аристократа Фудзивара-но Санэсукэ (957–1046). Сказителей в то время приглашали в дома знати не только для исполнения всякого рода сказаний. *Бива-хоси* прекрасно пели *сайбара*, песни, которые первоначально возникли как простонародные, но к XI в. стали все чаще исполняться в домах аристократии и даже при императорском дворе, а также песни *имаё*, которые имели широкое распространение

в Японии с середины эпохи Хэйан вплоть до эпохи Камакура и даже немного позднее. Имаё представляли собой нечасто встречающиеся в японской традиции четырехстишия, в которых чередовались строфы по семь и пять слогов [8, с. 799].

Есть упоминание сказителя *бива-хоси* и в великом памятнике японской средневековой литературы — романе «Гэндзи-моногатари» («Повесть о принце Гэндзи») в главе «Акаси», в которой блистательный принц Гэндзи встречается с бывшим правителем провинции Харима, ныне пребывающим в уединении. Они много беседуют о музыке, именно поэтому несколько раз в этой главе речь заходит о музыкантах. Так, например, принц Гэндзи замечает, что «все эти хваленые музыканты наших дней — не более чем пустые самозванцы, которые скользят по поверхности, не проникая в глубины», а старик как бы вторит ему: «Правда, если говорить о бива, то и в старину редко кому удавалось в полной мере овладеть этим инструментом» [19, с. 158]. Но есть и более четкое упоминание сказителя. Например, при описании самого бывшего правителя провинции: «Старик, все еще плача, послал в дом на холме за бива и кото “со” и, словно превратившись на время в странствующего сказителя, исполнил одну или две прекрасные редкие мелодии» (пер. Т.Л. Соколовой-Делюсиной) [19, с. 157]. Конечно, все приведенные примеры, в которых упоминание сказителей не только не является основным, но, наоборот, совершенно периферийно, тем не менее, свидетельствуют о существовании этого «цеха» рассказчиков в Японии уже в XI в., задолго до военных событий, с которыми принято связывать формирование этой категории сказителей.

Понятно и другое. Отношение к раннесредневековым *бива-хоси* было неоднозначным. С одной стороны, некоторые из них могли занимать приличное положение и пребывать, если не в благополучии, так в минимальном достатке — талант и умение бередить чувства в Японии ценились всегда. С другой — большинство из них вели бродячий образ жизни, перебиваясь грошовыми заработками около синтоистских и буддийских храмов, около чайных домиков. Хотя исполняли, наверное, свои песни и повествования не менее талантливо, чем их более успешные сотоварищи.

Средневековую Японию невозможно представить себе без устных сказителей *бива-хоси*, но при этом невозможно назвать имени ни одного из них. Огромное количество бродячих певцов было вовлечено в сказительство, но

никто не воспринимался как истинный творец. Они так и остались частью эпохи, стали ее «образом» и «персонажем», лишенным индивидуальности и за редким случаем имени — не исключено, что вымышленного. Однако это не помешало времени сделать их символом эпохи, а со временем даже наделить необычными чертами, приписать умение общаться с душами погибших воинов и призывать потусторонние силы. Эта способность сказителей не раз становилась сюжетом для пьес классического театра Но. Как отмечает японский исследователь Ямасита Хироаки, исполнительское искусство *бива-хоси* сродни церемонии по изгнанию мстительных духов. И в этом видится органичное единение устного исполнительства с пьесами театра Но [14, с. 218].

К вопросу о слепоте бродячих сказителей

Чрезвычайно важно обратить внимание еще на один существенный факт. Нигде из приведенных нами примеров не говорится о том, что сказители *бива-хоси* были слепыми. Такая постановка проблемы может показаться странной, если не учитывать тот факт, что в последующие века слепота стала практически обязательной характеристикой сказителей *бива-хоси*. Японский исследователь средневековой истории и культуры Мацудзоно Хитоси так обозначил эту ситуацию: «Ясно, что в середине периода Хэйан сказители *бива-хоси* уже существовали, но нет никакой возможности подтвердить тот факт, что исполнители сказаний под аккомпанемент *бива* были именно слепыми музыкантами» [7, с. 799]. При этом другой японский исследователь Хёдо Хироми в книге, посвященной роли японских сказителей в «единении всех миров», а именно «общества знати и простых людей, монахов и бродяг, здешнего мира и нездешнего», отмечал: «Какие миры вы не сравните, между “этим” миром и “тем” будет стоять слепой монах, а именно — бива-хоси» [12, с. 252]. Как видно, вопрос о слепоте сказителей до сих пор остается открытым. Можно только предположить, что традиция приобщения к устному сказительству слепых людей формировалась постепенно.

При этом уже к XII–XIII вв. это становится почти нормой. Мы употребляем здесь слово «почти», потому что нет сведений о поголовной слепоте странствующих сказителей, что, вероятно, было бы и проблематично для них в условиях горного рельефа Японии и дорог-тропинок, проложенных в густых горных лесах. Однако разного рода литературные и фольклорные источники активно акцентируют внимание на слепоте как важном качестве

сказителей *бива-хоси.*

Достаточно вспомнить в этой связи практически единственное упоминание создателя знакового памятника японской средневековой литературы «Хэйкэ-моногатари» («Повесть о доме Тайра», XII в.), который относится к жанру литературных военных повествований *гунки* [20]. В связи с упоминанием этого памятника следует также отметить, что в японской традиции уже много веков понятия «Хэйкэ-моногатари» и «бива-хоси» практически неразделимы. Это связано с тем, что памятник был создан во многом на основе устных сказов, а потом, уже обретя письменную форму, вновь рассказывался как устное произведение теми же *бива-хоси.* До сих пор сказителей вспоминают как раз в связи с «Повестью». И даже научные труды, посвященные этому памятнику, не обходятся без упоминания *бива-хоси*, хотя многие из них образ самого сказителя не рассматривают [10; 11; 15].

Об авторе памятника сохранились сведения в «Записках от скуки» монаха-философа Кэнко-хоси (XIV в.), и на них ссылались и ссылаются до сих пор все исследователи «Хэйкэ-моногатари». В отрывке-*дане* № 226 «Записок от скуки» говорится, что «Повесть» создал монах Юкинага, который прославился своей ученостью, и «обучил слепца по имени Сёбуцу рассказывать ее... Сёбуцу был родом из восточных провинций и, в разговорах с воинами узнав многое и о самих ратниках, и о воинском искусстве, помог Юкинага описать все это. Теперешние *бива-хоси* учатся подражать природному голосу Сёбуцу» (пер. В.Н. Горегляда) [18, с. 151].

Конечно, в «Записках от скуки» речь идет о периоде, который можно назвать «поздним» в развитии сказительства *бива-хоси*, и именно об этих сказителях говорили как о слепых. Откуда пошло такое представление и сколько сказителей действительно были слепыми, сказать трудно. Но если обратиться к истории сказительства в других странах мира, то можно сделать некоторые предположения.

Исследуя формы и методы воспитания и обучения эпическому сказительству в традициях разных народов мира, известный советский этнограф Б.Н. Путилов в свое время писал о довольно большом количестве разных магических представлений, которые «заставляли» человека стать сказителем. Это были и вещие сны, в которых некто даровал ему талант рассказчика, и болезнь, когда он, лежа в бреду, понимал, что знает наизусть

огромный эпический текст. Это могла быть произошедшая то ли во сне, то ли наяву встреча с демонологическими или божественными персонажами, а то и явившиеся разного рода видения и услышанные странные голоса.

Все это свидетельствовало о том, что сам сказитель, а также все окружающие воспринимали его не только чтецом-декламатором, который способен произнести по памяти большой текст, но и носителем особого знания, человеком, которому приоткрываются тайны мироздания, и он может поделиться этим сокровенным с обычными людьми [6, с. 44–45]. В творчестве многих реальных сказителей из разных культурных традиций обычных людей поражала необыкновенная легкость, с которой те уже в детстве могли запоминать объемные тексты. Вероятно, это было связано с особой одаренностью будущих сказителей, их исключительной цепкой памятью. Но часто люди говорили и об иррациональном в их восприятии жизни, чудесном и таинственном, об особом «наитии», благодаря которому те становились сказителями и носителями сокрытого знания.

Не во всех, но в некоторых традициях большое внимание уделялось слепым детям, а также тем, кто ослеп в юности. В этом видели особый знак: потеря зрения должна была сбалансироваться проявлением голоса. Однако этим руководствовались не всегда. Как отмечает Б.Н. Путилов, во многих случаях родители отдавали слепых детей учиться на сказителя только для того, чтобы те в будущем имели в руках «дело» и могли себя прокормить. При этом наличие или отсутствие дара у слепого юноши не принималось во внимание: обучали всех. Так, например, в украинской традиции слепота была определяющим фактором. Случалось так, что сама община, «цех» кобзарей не допускал, чтобы в их среде появился зрячий человек [6, с. 44–45]. Вероятно, исходили из того, что зрячий человек сможет найти себе средства на жизнь, а слепому надо помочь.

На японском материале нет возможности проследить, как именно происходил отбор детей или юношей для обучения сказительству *бива-хоси*, да и о самом процессе доподлинно неизвестно. Потому подобные явления в других традициях требуют к себе внимательного отношения для понимания типологически схожих элементов. Слепота, таким образом, понималась и как дар, и как беда. Не исключено, что в Японии, когда возникла необходимость в большом количестве устных исполнителей (а это произошло сначала в период противостояния двух могущественных родов Тайра

и Минамото, а потом и в период междоусобных войн), люди, потерявшие зрение, стали искать возможность заработать на сказительском поприще, проходя обучение у известных им рассказчиков. Интересно, что сведения о том, что один сказитель «учился» у другого, на японском материале хоть фрагментарно, но всплывают, а вот сведения о системной программе обучения нам неизвестны.

Уже говорилось о монахе Юкинага, который обучил слепца по имени Сёбуцу рассказывать «Повесть о доме Тайра». Но это свидетельства XIV в., а есть и более ранние. Так, в известном собрании дидактической прозы *сэцува* «Кондзяку-моногатари-сю» («Собрание стародавних повестей», XII в.) инструменту *бива* и слепому сказителю посвящены два рассказа (№ 23–24). В связи с темой обучения мастерству остановимся здесь на рассказе номер двадцать три, другой же послужит нам иллюстрацией иной проблематики.

Итак, в «Кондзяку-моногатари-сю» еще в XII в. был помещен рассказ о том, как вельможа по имени Минамото-но Хиромаса (918–980) — реальное историческое лицо, внук императора Дайго, придворный и поэт, и при этом человек непростого нрава, не чуждый вредным привычкам, — постигал мастерство игры на *бива*. Минамото-но Хиромаса прославился как большой знаток музыки. Он играл на всех возможных инструментах и учился этому у самых известных музыкантов своего времени. Но его никак не осуществимой мечтой было научиться играть на *бива* у самого Сэмимару [23].

Обратим внимание еще раз, что в японской традиции научиться играть, равно как и сказывать, можно было только у мастера, который мог взять или не взять себе ученика. Так вот в случае с Хиромаса талантливый слепец по имени Сэмимару не желал брать никого себе в ученики. Надо сказать, что Сэмимару, которого всегда изображают в виде слепого нищенствующего монаха, на самом деле был знатным человеком и происходил из императорского рода, но, ослепнув, уединился и стал жить отшельником в местности Аусака-но сэки. В разных источниках, а также позднее в пьесе театра Но, возникали эпизоды, связанные с его слепотой и затворничеством. Нам же сейчас важно то, что он был талантливым исполнителем редких мелодий на *бива*, и, хотя как непосредственный сказитель он себя никак не проявил, именно его образ рождал в японской культуре четкое представление о слепом музыканте, играющем на *бива*.

Что касается ученичества Хиромаса, то ему пришлось пойти на об-

ман и, затаившись среди листвы, ждать, когда мастер будет в тиши исполнять свои великие мелодии. Так интерпретирует процесс ученичества пьеса театра Но, написанная великим мастером Дзэами. Японские же научные труды объясняют этот факт более скупо: «Минамото-но Хиромаса получил свои знания в игре на *бива* от мастера по имени Сэмимару, который, ослепнув, поселился в горной глуши вблизи заставы Аусака-но сэки» [7, с. 799].

Помимо упоминания процесса обучения, свод «Кондзяку-моногатари-сю» дает и еще одну важную информацию. Речь идет о многократно повторяющемся в японской культуре описании инструмента *бива*, как необыкновенного, наделенного таинственными качествами.

Лютня-*бива* и демонические силы

Тема магической значимости самого инструмента, а также особого ореола над тем человеком, кто смог овладеть искусством игры на *бива* в полной мере, т. е. образы великих сказителей и музыкантов *бива-хоси* волновала японский фольклор и культуру гораздо больше, чем вопрос о том, где и как сказитель научился своему мастерству. В центре внимания японской словесности оказывался сказитель-музыкант и его лютня-*бива*. Это уже зрелый мастер, достойный уважения и восхищения, способный звуками своего инструмента будоражить сознание людей и демонов. Не случайно, наверное, со временем образ того же Сэмимару был обожествлен и ему стали посвящать синтоистские храмы. Один из них, известный как Сэмимару-дзиндзя, находится в городе Ооцуси в префектуре Сига. Туда часто приходят люди творческих профессий и просят у великого сказителя вдохновения и успехов на поприще искусства. Говорят, что особое значение для исполнения желаемого имеет и лютня-*бива*, которая хранится в этом храме.

Таинственности и той силе, которая притягивает к *бива* даже демонов, посвящен рассказ под номером двадцать четыре из «Кондзяку-моногатари-сю» [24]. В нем речь как раз и идет о чудесной лютне-*бива*, которая однажды пропала из императорского дворца. Тот же Минамото-но Хиромаса отправился на ее поиски, потому что именно ему стали слышаться чудесные звуки лютни, которые доносились со стороны далеких от дворца ворот Рассёмон, известных в культуре Японии своими страшными и мистическими историями: там всегда происходили события, связанные с демонической силой. Как повествует древний рассказ, Хиромаса шел через весь город, но

звуки лютни никак не приближались. Когда же он, наконец, подошел к воротам, звуки вдруг смолкли. И тогда Хиромаса понял, что это все проделки потусторонних сил и что не человек играл на *бива*, а демон. Несмотря на обуявший его страх, он был полон решимости забрать у демонов лютню и громко заявил об этом. Сила духа бесстрашного Хиромаса была так велика, что демоны спасовали перед ним. И тогда неизвестно кто и откуда вдруг спустил *бива* на веревке. Так лютня-*бива* вернулась во дворец [24].

Подтверждают мысль о том, что инструмент *бива* имел связь с демоническими силами, и главы из «Повести о доме Тайра». И хотя события, описанные в них, происходят с реальными историческими людьми, понятно, что история о *бива* имеет фольклорные корни. Речь идет об эпизоде, когда Цунэмаса, дворецкий императрицы, передает в храм лютню, которая считалась сокровищем императорского дома. Таким образом он хочет спасти инструмент, потому что род Тайра уже находится на грани гибели. С этой лютней, известной как «Зеленая горка», потому что на ней около деки была нарисована «предрассветная луна, сияющая сквозь верхушки зеленого леса, одевшего гребень Летней горы, Нацуяма», была связана странная история. Лютня вместе с двумя другими была привезена из Танского государства, и учитель по имени Лэнь Цефу передал вместе с лютнями три сокровенные мелодии. Но спустя много времени призрак учителя явился к японскому императору и сообщил, что утаил одну из трех мелодий, за что был ввергнут в обиталище демонов. Теперь же он явился, чтобы передать ее, искупить свой грех и обрести просветление в потустороннем мире. Он действительно обучил императора этой сокровенной мелодии, взяв в руки лютню «Зеленая горка». Но с тех пор «ни государь, ни вассалы, трепеща от благоговейного страха, не решались коснуться струн этой лютни» (пер. И. Львовой) [20, с. 341].

Осознания особого предназначения лютни-*бива* и желание слушать и слушать ее чарующие звуки создали в японском фольклоре необычные сюжеты. Со временем в японской фольклористике стали даже выделять такую группу демонологических легенд, как *бива-бути*, что можно перевести как «пучина/бездна *бива*». К этой группе принято относить легенды, предания и демонологические былички, которые повествуют о необыкновенных звуках *бива*, доносящихся с большой глубины из озера, со дна реки, из омута. Главными героями таких историй оказывались сказитель *бива-хоси* или слепой монах *мосо*.

Дело в том, что «бродили по стране» не только сказители. *Бива-хоси* со временем стали все больше исполнять вариации на тему «Повести о доме Тайра», а многие даже специализировались именно на этих текстах, получив название *хэйкёку*, что можно понять как «исполнители “Повести о доме Тайра”». Параллельно с ними в большом количестве по стране странствовали слепые монахи, которые читали сутры и проводили обряды очищения. Они тоже аккомпанировали себе на *бива*. Именно поэтому истории о звуках из-под воды могли происходить и с ними.

Сохранилось и большое количество локальных гидронимов — названий водоемов, в которых присутствует слово «бива»: Мост лютни-*бива*, Пруд лютни-*бива,* Пучина певца, Мост певца, Холм лютни-*бива* и др. И с каждым из этих названий связана своя история. Однако сюжет нередко схож. Рассказывается о том, как слепой сказитель или монах шел по горным тропам и, когда вышел к реке или другому водоему, хоть устал, не отдохнул, а продолжил свой путь. Но силы были уже не те, и внимание рассеяно, потому вместо моста он вступил в воду, и она тут же поглотила его вместе с *бива*. Были и варианты этой истории: переходя вброд, сказитель или монах ронял *бива* и, пока искал, сам шел ко дну. Или в силу своей слепоты не мог пройти по мосту ровно и падал в воду.

Причины попадания героя в водоем могли быть разными, но результат оказывался одним: с тех пор жители окрестных деревень начинали слышать звук играющего на дне *бива*, и красота этих звуков была такова, что она заставляла людей страдать и плакать [8, с. 798]. Считалось, что сказитель не погиб, а пошел в услужение к Богу воды (*мидзу-но ками*) или сам превратился в бога-покровителя этого водоема. В народном сознании связь сказителя, его *бива* и Бога воды была очевидной. Отсюда, вероятно, возник и еще один сюжет, в котором появляется Большой змей — бог-хранитель водоема, чаще всего — болота, который иногда целенаправленно желал получить себе в услужение певца, а иногда лишь использовал сказителя для связи с другими людьми.

Сюжетная канва этих историй такова: сказитель оказывается на берегу болота, откуда поднимается огромный змей, очарованный чудесной музыкой. Он сообщает сказителю, что болото уже давно ему мало и что он хотел бы иметь водоем побольше, например, размером в деревню, которая находится под горой. Но он не хочет гибели людей, потому просит певца

сказать им о том, что в эти места скоро придет большая вода. Сказитель спешит к людям и предупреждает их. Жители деревни не смеют ослушаться Бога воды и спешно покидают свои дома, но сам сказитель не успевает уйти из деревни между гор и гибнет в водовороте воды, которая с силой обрушивается на деревню. Он оказывается на самом дне этого огромного водоема, откуда потом начинает звучать его лютня-*бива*.

Не исключено, что подобные истории, бытовавшие в большом количестве, могли иметь своей основой рассказы о реальных путешествиях: ведь много слепых сказителей и монахов передвигались в те времена по Японии. Не всегда они имели сопровождающих, не все благополучно преодолевали путь по горам и перевалам, переходили горные реки и болота. В рассказах о чарующих звуках, доносящихся из пучины вод, люди хотели сохранить память о безвестных сказителях и их замечательном творчестве.

Чарующие звуки *бива* всегда привлекали в японской народной культуре и в фольклоре самые разные добрые и недобрые силы. Это происходило благодаря высокому мастерству исполнителя. О сказителях слагались предания и легенды. То есть сначала сказители *бива-хоси* прославились тем, что славили героев-воинов, а спустя время народная молва стала славить их самих, слагая истории об их необыкновенном искусстве.

Самая известная, почти хрестоматийная, история связана с певцом-сказителем по имени Хоити. Она называется «Миминаси Хоити» (букв. «Безухий Хоити) и существует в большом количестве вариантов: более коротких и более длинных. Известен перевод фольклорного текста, выполненный В.Н. Марковой под названием «Певец с оторванными ушами» [21, с. 216–221]. Но самым полным и ярким может считаться вариант этого предания, записанный и обработанный известным востоковедом-японистом, ирландско-американским прозаиком Лафкадио Херном (японское имя — Коидзуми Якумо). Несмотря на то что созданный им вариант представляет собой несколько олитературенный текст, фольклорная составляющая в нем прекрасно сохранена.

Это известная история о слепом певце-сказителе по имени Хоити, который мастерски исполнял эпизоды из «Повести о доме Тайра». Ранее говорилось о том, что имена реальных сказителей не сохранились в веках, но имя Хоити известно всем. Вероятнее всего, это фольклорный персонаж, но не исключено, что у него был и реальный прототип. Так вот друг Хои-

ти, буддийский настоятель, пригласил певца пожить в храме: без помощи слепому музыканту было сложно. Но именно в этот храм однажды к Хоити явился необычный гость. Он позвал певца спеть для знатных особ и отвел в некое место, напоминающее императорские покои. Воспринимая все происходящее только на слух, Хоити понял, что оказался среди знатных людей. Они-то и попросили его спеть о гибели дома Тайра. Это исполнение заставило слушателей рыдать, ведь голос сказителя был необыкновенен и создавал живые картины происходящего. Вот как описывается это исполнение: «И тогда Хоити запел. Держа в руках бива и перебирая струны, он пел о страшной битве: и слышался звук волн, по которым мчится быстрый корабль, и звук летящих стрел, и предсмертные крики людей, и топот бегущих по палубам ног, и звонкий звук удара меча по доспехам, и глухой звук тела, падающего в пучину вод» [22, с. 57].

Дальнейшие события этой истории почти трагичны: выясняется, что знатные люди — это не люди, а призраки, души погибших Тайра, которые хотят вновь и вновь слушать о страшной участи своего рода. Бедному Хоити лишь чудом удается спастись, но в неравной борьбе с силами зла он лишается ушей, потому получает прозвище «Безухий Хоити».

Подводя итог всему сказанному, можно отметить: и эта полная трагизма история свидетельствует о том, что сказители в средневековой Японии, как и сказители других эпох — предыдущих и последующих — не воспринимались в Японии исключительно как простые певцы. В сознании людей они обладали особыми знаниями, а мастерство было даровано им высшими силами. Такое отношение к сказителям сложилось еще в древности, когда статус исполнителя устных текстов определялся как фактически посреднический между богами и людьми. Сказитель воспринимался как особый человек, выделяемый как самими людьми, так и богами. Однако уже в период Средневековья произошло некоторое переосмысление этого образа. Все чаще в произведениях литературы и фольклора стали появляться сюжеты о связи сказителя с потусторонними и демонологическими силами. Это, вероятно, можно объяснить тем, что именно в период раннего Средневековья в японской культуре начинается подъем интереса к мистическому и необычному. В эпоху Хэйан (IX–XII вв.) особый интерес стали представлять всякого рода мстительные духи, а устные сказители и певцы тогда впервые начали рассматриваться как люди, умеющие с ними

общаться. Такая трактовка сохранялась и в дальнейшем. Происходил процесс наполнения образа сказителя всякого рода удивительными способностями и постепенно устный рассказчик превратился в сознании людей в некого медиума, способного говорить как с богами, так и с демонами, в руках которого любой музыкальный инструмент начинает также обладать особой силой. Таким образом, очевидно, что значение сказителя в японской культуре, в литературе и фольклоре выходило далеко за рамки образа простого исполнителя, стало важной составляющей в ментальной концепции японцев о «соседском» пребывании в одном мире людей, богов и демонических персонажей, связующим звеном для которых и были устные сказители.

Список литературы

Исследования

1 *Горегляд В.Н.* Японская литература VIII–XVI вв. Начало и развитие традиций. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1997. 416 с.

2 *Пинус Е.М.* Толкование текста «Кодзики» // Кодзики. Записи о деяниях древности. Свиток 1 / пер. Е.М. Пинус. СПб.: ШАР, 2000. С. 117–204.

3 *Пинус Е.М.* Словарь имен богов и топонимов // Кодзики. Записи о деяниях древности. Свиток 1 / пер. Е.М. Пинус. СПб.: ШАР, 2000. С. 206–282.

4 *Попов К.А.* Комментарии // Идзумо-фудоки / пер., коммент. и предисл. К.А. Попова. М.: Наука, 1966. С. 96–134.

5 *Попов К.А.* Об Идзумо-фудоки // Идзумо-фудоки / пер., коммент. и предисл. К.А. Попова. М.: Наука, 1966. С. 11–14.

6 *Путилов Б.Н.* Эпическое сказительство: Типология и этническая специфика. М.: Издат. фирма «Восточная литература» РАН, 1997. 295 с.

7 Мацудзоно Хитоси. Бива-хоси (Сказители *бива-хоси*) // Нихон сэцува дэнсэцу дайдзитэн (Большая энциклопедия дидактических рассказов и легенд) / сост. Симура Кунихиро, Сува Харуо. Токио: Бэнсэй, 2000. С. 799. (на япон. яз.)

8 Мацудзоно Хитоси. Бива-бути (Пучина *бива*) // Нихон сэцува дэнсэцу дайдзитэн (Большая энциклопедия дидактических рассказов и легенд) / сост. Симура Кунихиро, Сува Харуо. Токио: Бэнсэй, 2000. С. 798. (на япон. яз.)

9 Мокудай Киёси. Мосо-но дэнсё. Кюсю тихо-но бива-хоси (Наследие слепых монахов. Бива-хоси района Кюсю). Токио: Содзо сёбо, 1985. 332 с. (на япон. яз.)

10 Судзуки Такацунэ. Хэйкэ-о катару бива-хоси (Бива-хоси, повествующие о Хэйке). Ниигата: Ниигата ниппонся, 2020. 70 с. (на япон. яз.)

11 Сунагава Хироси. Хэйкэ-моногатари-но кэйсэй то бива-хоси (Создание «Повести о доме Тайра» и [сказители] бива-хоси). Токио: Оуфу, 2001. 465 с. (на япон. яз.)

12 Хёдо Хироми. Бива-хоси — икай-о катару хитобито (Бива-хоси — люди, которые рассказывают о «другом мире». Токио: Иванами сётэн, 2009. 203 с. (на япон. яз.)

13 Ямамото Такаси. Катарибэ (Сказители) // Нихон сэцува дэнсэцу дайдзитэн (Большая энциклопедия дидактических рассказов и легенд) / сост. Симура Кунихиро, Сува Харуо. Токио: Бэнсэй, 2000. С. 216–217. (на япон. яз.)

14 Ямасита Хироаки. Бива-хоси-но хэйкэ-моногатари то но («Повесть о доме Тайра», [созданная сказителями] бива-хоси, и [театр] Но). Токио: Ханава сёбо, 2006. 448 с. (на япон. яз.)

15 Ямасита Хироаки. Хэйкэ-моногатари нюмон — бива-хоси-но хэйкэ-о ёму (Введение в «Повесть о доме Тайра» — читаем «повесть», рассказанную [сказителями] бива-хоси). Токио: Касама сёин, 2012. 338 с. (на япон. яз.)

Источники

16 Идзумо-фудоки / пер., коммент. и предисл. К.А. Попова. М.: Наука, 1966. 224 с.
17 Кодзики. Записи о деяниях древности. Свиток 1 / пер. Е.М. Пинус. СПб.: ШАР, 2000. 320 с.
18 Кэнко-хоси. Записки от скуки (Цурэдзурэгуса) / пер. с япон., вступ. ст., коммент. и указатель В.Н. Горегляда. М.: Наука, 1970. 254 с.
19 Повесть о Гэндзи. Книга 1 / пер. с япон. Т. Соколовой-Делюсиной. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. 330 с.
20 Повесть о доме Тайра / пер. со старояпон. И. Львовой. Стихи в пер. А. Долина. М.: Худож. лит., 1982. 704 с.
21 Японские народные сказки: в 2 т. / пер. с япон. и сост. В. Марковой; примеч. В. Марковой, А. Садоковой. М.: Книжный клуб «Книговек», 2015. Т. 1. 352 с.
22 Коидзуми Якумо. Миминаси Хоити (Безухий Хоити) // Фусиги-га иппай фурида-су (Все наполнено чудесами). Токио: Кумон, 2010. С. 47–70.
23 Кондзякусю 24–23 [Собрание стародавних повестей, свиток 24, рассказ 23] // URL: https://yatanavi.org/text/k_konjaku/k_konjaku24-23/ (дата обращения: 09.03.2021).
24 Кондзякусю 24–24 [Собрание стародавних повестей, свиток 24, рассказ 24] // URL: https://yatanavi.org/text/k_konjaku/k_konjaku24-24 (дата обращения: 09.03.2021).

References

1 Goregliad, V.N. *Iaponskaia literatura VIII–XVI vv. Nachalo i razvitie traditsii* [*Japanese Literature of the 8th–16th Centuries. The Beginning and the Development of a Tradition*]. St. Petersburg, Tsentr 'Peterburgskoe vostokovedenie' Publ., 1997. 416 p. (In Russ.)
2 Pinus, E.M. "Tolkovanie teksta 'Kodziki'" ["Interpreting 'Kojiki'."]. *Kodziki. Zapisi o deianiiakh drevnosti. Svitok 1* [*Kojiki. Records of Ancient Matters. Scroll 1*], trans. by E.M. Pinus. St. Petersburg, ShAR Publ., 2000, pp. 117–204. (In Russ.)
3 Pinus, E.M. "Slovar' imen bogov i toponimov" ["Dictionary of God Names and Toponyms"]. *Kodziki. Zapisi o deianiiakh drevnosti. Svitok 1* [*Kojiki. Records of Ancient Matters. Scroll 1*], trans. by E.M. Pinus. St. Petersburg, ShAR Publ., 2000, pp. 206–282. (In Russ.)
4 Popov, K.A. "Kommentarii" ["Comments"]. *Idzumo-fudoki* [*Izumo no Kuni Fudoki*], trans., comm., and pref. by K.A. Popov. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 96–134. (In Russ.)
5 Popov, K.A. "Ob Idzumo-fudoki" ["About Izumo no Kuni Fudoki"]. *Idzumo-fudoki* [*Izumo no Kuni Fudoki*], trans., comm., and pref. by K.A. Popov. Moscow, Nauka Publ., 1966, pp. 11–14. (In Russ.)

6 Putilov, B.N. *Epicheskoe skazitel'stvo: Tipologiia i etnicheskaia spetsifika* [*Epic Storytelling: Typology and Ethnic Features*]. Moscow, Izdatel'skaia firma 'Vostochnaia literatura' RAS Publ., 1997. 295 p. (In Russ.)

7 Matsuzono, Hitoshi. "Biva-khosi (Skaziteli biva-khosi)" ["Matsuzono Hitoshi. Biwa Hōshi (*Biwa Hōshi* Storytellers)"]. *Nihon setsuwa densetsu daijiten* [*Great Encyclopedia of Cautionary Tales and Legends*]. Kunihiro Shimura, Haruo Suwa. Tokyo, Bensei Shuppan Publ., 2000, p. 799. (In Japanese)

8 Matsuzono, Hitoshi. "Biva-buti (Puchina biva)" ["Matsuzono Hitoshi. Biwa Buchi (*Biwa* Abyss)"]. *Nihon setsuwa densetsu daijiten* [*Great Encyclopedia of Cautionary Tales and Legends*]. Kunihiro Shimura, Haruo Suwa. Tokyo, Bensei Shuppan Publ., 2000. p. 798. (In Japanese)

9 Mokudai Kiesi. *Moso-no dense. Kiusiu tikho-no biva-khosi* [*Tradition of Blind Monk. Biwa Hōshi in Kyushu Region*]. Tokyo, Sodzo sebo Publ., 1985. 332 p. (In Japanese)

10 Sudzuki Takatsune. *Kheike-o kataru biva-khosi* [*Biwa Hōshi Who Talk about Heike*]. Niigata, Niigata nipponsia Publ., 2020. 70 p. (In Japanese)

11 Sunagava Khirosi. *Kheike-monogatari-no keisei to biva-khosi* [*The Developmemt of the Tale of the Heike and Biwa Hōshi*]. Tokyo, Oufu Publ., 2001. 465 p. (In Japanese)

12 Khedo Khiromi. *Biva-khosi — ikai-o kataru khitobito* [*Biwa Hōshi: People who Talk about the Other World*]. Tokyo, Ivanami seten Publ., 2009. 203 p. (In Japanese)

13 Yamamoto, Takashi. "Kataribe (Skaziteli)" ["Yamamoto, Takashi. Kataribe (Storytellers)"]. *Nihon setsuwa densetsu daijiten* [*Great Encyclopedia of Cautionary Tales and Legends*]. Kunihiro Shimura, Haruo Suwa. Tokyo, Bensei Shuppan, 2000, pp. 216–217. (In Japanese)

14 Iamasita Khiroaki. *Biva-khosi-no kheike-monogatari to no* [*The Tale of the Heike by Biwa Hōshi and Noh*]. Tokyo, Khanava sebo Publ., 2006. 448 p. (In Japanese)

15 Iamasita Khiroaki. *Kheike-monogatari niumon — biva-khosi-no kheike-o emu* [*Introduction to Heike Monogatari — Reading 'Heike' by Biwa Hōshi*]. Tokyo, Kasama sein Publ., 2012. 338 p. (In Japanese)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2)6

ЛИТЕРАТУРНЫЙ ЦЕНТР КОНСТРУКТИВИСТОВ НА ПУТИ В РАПП (К ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ РУБЕЖА 1920–1930-Х ГГ.)

© 2021 г. Н.В. Корниенко, Р.Е. Клементьев
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 апреля 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 12 мая 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-304-321

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 20-18-00394) «“Стенограмма”: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920–1930-х гг.»

Аннотация: В статье рассматривается один из эпизодов литературной борьбы конца 1920-х — начала 1930-х гг. — история вхождения Литературного центра конструктивистов (ЛЦК) в Российскую ассоциацию пролетарских писателей (РАПП). В начале 1930 г. практически все литературные группы и объединения встали перед необходимостью определить новый уровень взаимодействия с РАПП. ЛЦК как одна из наиболее близких к РАППу литературных групп, казалось, имел все предпосылки для успешного объединения с ним. Но в реальности этого не произошло. Рапповцы встречают конструктивистов более чем настороженно, в печати учащаются нападки на ЛЦК, который, всегда считавшийся левопопутническим объединением, объявляется мелкобуржуазной группой, с которой, несмотря на ее расформирование, требуется вести непримиримую борьбу. Статья выполнена на материале не только периодики 1930 г., но главным образом на основе стенограмм и других архивных документов РАППа, впервые вводимых в научный оборот.

Ключевые слова: литературные группировки, РАПП, ЛЦК, литературный центр конструктивистов, поэты-конструктивисты, К. Зелинский, Э. Багрицкий, В. Маяковский.

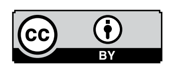
Информация об авторах: Наталья Васильевна Корниенко — член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2231-1830

E-mail: natalkornienko@yandex.ru

Руслан Евгеньевич Клементьев — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2861-6400

E-mail: ruslankle@gmail.com

Для цитирования: *Корниенко Н.В., Клементьев Р.Е.* Литературный центр конструктивистов на пути в РАПП (К истории литературной жизни рубежа 1920–1930-х гг.) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 304–321. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-304-321



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum, vol. 6, no. 2, 2021

LITERARY CENTER OF CONSTRUCTIVISTS ON ITS WAY TO THE RAPP (FROM THE HISTORY OF LITERARY LIFE AT THE TURN OF THE 1920S – 1930S)

© 2021. Natalia V. Kornienko, Ruslan E. Klementiev
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: April 12, 2021
Approved after reviewing: May 12, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Acknowledgements: The research was implemented at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of Russian Science Foundation (RSF, project no. 20-18-00394) "Transcript": Politics and Literature. The Digital Archive of Literary Organizations of the 1920s–1930s".

Abstract: The article examines one of the episodes of the literary struggle of the late 1920s – early 1930s – the history of the entry of the Literary Center of Constructivists (LCC) into the Russian Association of Proletarian Writers (RAPP). At the beginning of 1930, almost all literary groups and associations faced the need to define a new level of interaction with RAPP. LCC, as one of the literary groups closest to RAPP, seemed to have all the prerequisites for a successful association with the RAPP. But in reality, this did not happen. Members of RAPP are suspicious of constructivists; attacks at LCC are becoming more frequent in the press. Always considered a left-wing association, LLC is declared a petty-bourgeois group, with which, despite its disbandment, an irreconcilable struggle is required. This article bears upon not only the periodicals of 1930 but also and mainly upon the hitherto unstudied transcripts and other archival documents of RAPP. New archival materials reveal internal processes of the literary struggle at the turn of the decade, and make it possible to demonstrate how, even after the acceptance of the Constructivists by RAPP, the former continue to be perceived as a hostile group whose past was to always blame them.

Keywords: literary groupings, RAPP, LCC, literary center of constructivists, constructivist poets, K. Zelinsky, E. Bagritsky, V. Mayakovsky.

Information about the authors: Natalia V. Kornienko, DSc in Philology, Corresponding Member of RAS, Director of Research, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2231-1830

E-mail: natalkornienko@yandex.ru

Ruslan E. Klementiev, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-2861-6400

E-mail: ruslankle@gmail.com

For citation: Kornienko, N.V., Klementiev, R.E. "Literary Center of Constructivists on Its Way to the RAPP (From the History of Literary Life at the Turn of the 1920s – 1930s)." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 304–321. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-304-321

Документированная история литературных группировок и организаций 1920-х — начала 1930-х гг. до сих пор не написана. Начинать (безусловно, учитывая опыт предшественников) нужно с составления хроник деятельности каждой отдельной группировки и организации. Серьезным этапом на этом пути становится разработка источниковедческой базы, публикация и комментирование документов из фондов МАПП, ВАПП, ВОАПП и РАПП, хранящихся в Отделе рукописей ИМЛИ РАН, осуществляемая в рамках гранта Российского научного фонда (РНФ. Проект № 20-18-00394) «Стенограмма: Политика и литература. Цифровой архив литературных организаций 1920–1930-х гг.».

Данная статья посвящена финальному этапу деятельности Литературного центра конструктивистов (ЛЦК) — переходу группы в ряды Российской ассоциации пролетарских писателей (РАПП) в 1930 г. и связанным с этим дальнейшим событиям 1930–1931 гг. Эти годы вошли в историю страны как «реконструктивный период», эпоха «великого перелома», затронувшая все сферы жизни страны, культуры и литературы. Лозунги партии об обострении классовой борьбы, «развернутого наступления социализма по всему фронту», (И. Сталин), «реконструкции» всего народного хозяйства, в том числе, культуры, призывы к борьбе с главной опасностью — мелкобуржуазным «правым оппортунизмом» становились определяющими и в литературной борьбе.

История сотрудничества группы ЛЦК с такими литературными институциями, как МАПП и РАПП, началась задолго до 1930 г. Еще в конце 1924 г. было заключено соглашение между ЛЦК и МАПП. При обсуждении этого вопроса на объединенном совещании 12 декабря 1924 г. принимается решение взять за основу соглашение МАПП и ЛЕФа от ноября 1923 г. с внесением кор-

ректививов и исключением части пунктов[1]. В принятом по итогам совещания документе отмечалось, что в условиях продолжающегося идеологического и организационного деления сил на фронте искусства и художественной литературы происходит уточнение «классовой роли людей искусства»:

«С одной стороны, под прикрытием технической свободы художников и писателей (“свобода творчества”) и под видом борьбы с засилием идеологии в искусстве идет откровенное откатывание (на полозах НЭПа) мелкобуржуазной и мнимо-попутнической литературы в сторону от задач социалистического строительства рабочего класса.

С другой стороны, явственно растут силы пролетарской и подлинно революционной художественной литературы, опирающейся как на развертывание низового культурного движения (рабкоров и селькоров), так и на все планово экономическое и культурное строительство пролетариата.

Этот процесс охватывает как художественные объединения, так и творчество одиночек. Усиление этого процесса ускорит вправление художественно-литературной работы в русло коммунистического строительства.

Нужна неослабная борьба за социально-идеологическую ответственность искусства и литературы, за направление его работы в сторону конечных задач пролетариата»[2].

На этом пути МАПП и ЛЦК принимают следующие пункты соглашения:

«1) Выдвигая организационно-технический момент в своей художественной работе, направляют всю творческую деятельность на организацию психики и сознания читателей в сторону коммунистических задач пролетариата.

2) Путем устных и печатных выступлений проводят неуклонное разоблачение буржуазно-дворянских и мнимо-попутнических литературных группировок и выдвигают свои принципы революционной (классовой) художественной политики.

3) Организованно вступают во взаимоотношения с издательскими предприятиями, органами печати и различными художественными объединения-

1 Протокол объединенного совещания представителей Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП) и центра литературной группы конструктивистов // РГАЛИ. Ф. 1095 (Литературный центр конструктивистов). Оп. 2. Ед. хр. 8. Л. 1–1 об.

2 Соглашение Московской ассоциации пролетарских писателей (МАПП) и литературной группы конструктивистов // РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 10. Л. 1.

ми и борются с засильем в них реакционных и мнимо-попутнических групп, обусловливая свое участие лишением этих групп преобладающего влияния.

4) Избегают взаимной полемики, не отказываясь в то же время от дискуссий и деловой товарищеской критики.

5) Для практического осуществления этого соглашения выделяется постоянное согласительное бюро в составе трех представителей от обеих групп»[3].

Как видим, речь идет не о слиянии, а о сотрудничестве. Терять свою самостоятельность члены ЛЦК пока были не намерены, однако заявить о сотрудничестве двум организациям позволила именно их идеологическая близость. В развернувшейся в стране культурной революции конструктивисты отводили себе значительное место: «Конструктивизм не есть течение в искусстве, как думают многие. По существу своему конструктивизм отрицает искусство, как продукт буржуазной культуры. Конструктивизм — это идеология, возникшая в пролетарской России, во время революции <...> задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека» [3, с. 321].

Крайности политической и творческой позиции — радикализм эстетической программы, нетерпимость к другим литературным объединениям, прежде всего, идеологическим соперникам, которые звучали практически во всех заявлениях группы, позволяют традиционно считать, что ЛЦК зачастую был радикальнее самого РАПП. Казалось, со временем ЛЦК неизбежно стал бы органичной частью РАПП, к концу 1920-х гг. сильно укрепившего свои позиции, но в реальности этого так и не произошло.

Крайности формулировок заявлений членов ЛЦК в отношении своих литературных «противников», конечно, можно принять как фигуры речи в пылу идеологической риторики, однако они были весьма характерны. Так, например, при обсуждении 15 сентября 1928 г. хода подготовки второго сборника ЛЦК звучали следующие характерные заявления и установки: «3-й раздел — полемический, направленный против всех, так или иначе, задевавших конструктивизм и конструктивистов. Он послужит выяснению позиции литературного конструктивизма. Там, напр<имер>, *найдут свою смерть*[4] Л. Войтоловский и Д. Тальников». На вопрос приглашенного на заседание в качестве гостя И. Дукора о возможности включения его статьи о

3 Там же. Л. 1 — 1 об.

4 Здесь и ниже в данном абзаце курсив наш.

ленинградских неоакмеистах, Б. Агапов ответил, что «сборник имеет единственную цель — содействовать укреплению литературных позиций конструктивизма и *уничтожению его врагов*, поэтому статья И. Дукора может быть помещена лишь в случае ее направленности именно в эту сторону»[5].

Непримиримость позиции конструктивистов вызывала соответствующую реакцию. Кратко охарактеризовать идеологию ЛЦК и одновременно стороннее отношение к ней можно словами одного из рецензентов конструктивистского сборника «Бизнес» (1929):

«Группа конструктивистов претендует сейчас на монополию в поэзии. Ведущая роль, по мнению конструктивистов, только у них. Все остальные или выдохлись, или растерялись, или идут назад. Главный (и единственный) теоретик группы, Корнелий Зелинский провозгласил недавно, что вообще у современной поэзии есть только два пути — или в будущее — к конструктивизму, или в прошлое — к акмеизму. <…> Нет спора, что Сельвинский и Багрицкий очень заметные и интересные деятели революционной поэзии. Но зачем же уничтожать всех вокруг себя в стремлении к собственному самовозвеличению? Этим вредным тенденциям должен быть дан отпор» [5, с. 194].

Рецензент отметил и, лишь на первый взгляд, общее парадоксальное отношение конструктивистов к В. Маяковскому: «Для всех почти конструктивистов характерно желание расправиться с Маяковским, при одновременной зависимости от его творческого метода» [5, с. 195].

1929 г. стал последним годом самостоятельного существования ЛЦК. К концу года, судя по всему, вопрос о возможном переходе в РАПП отдельных представителей ЛЦК или всей группы конструктивистов становился все острее. В октябре 1929 г. пронесся слух о вступлении в РАПП Э. Багрицкого, однако поэт поспешил опровергнуть данную информацию и, сославшись на нездоровье, отказался обсуждать этот вопрос на заседании ЛЦК:

«В литцентр Конструктивистов

Сим заявляю, что слухи о моем вступлении в РАПП выдуманы и никакого основания под собой не имеют. Я нездоров и поэтому не могу присутствовать.

21.X. 1929»[6].

5 РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 3. Ед. хр. 2. Л. 4.

6 РГАЛИ. Ф. 1095. Оп. 1. Ед. хр. 16. Л. 2. Впрочем, протест против объявления о вступлении Э. Багрицкого в литорганизации не был единичным. 2 декабря 1929 г. в «Литературной

Так или иначе, конструктивисты явно стояли на перепутье. В повестке вечера поэтов-конструктивистов в Политехническом музее, назначенного на 19 декабря 1929 г., кроме чтения стихов, был заявлен большой доклад конструктивиста В.А. Асмуса о дальнейших «путях конструктивизма». Среди тем доклада в объявлении о нем значились: «Конструктивист, как он есть», «Наша история и география», «Дельцы или бойцы», «Оклики критиков», «Поэтическая система конструктивизма», «Мы и РЕФ», «Мы и РАПП» и др. [14].

Не последнюю, а скорее даже определяющую роль в дальнейших событиях сыграла общая политическая обстановка начала 1930 г. 31 января «Правда» на одной странице с характерным для эпохи названием «Литературный фронт» напечатала объявление о том, что 5 февраля в Москве откроется Первая областная конференция МАПП, на которой будут сделаны доклады о задачах организации в реконструктивный период, и редакционную статью «Наши задачи», определившую основные достижения пролетарской литературы («заметно продвинулась по пути своего укрепления и завоевания гегемонии») и сформулировавшую ее главные задачи в «реконструктивный период»: «…вести неуклонную и твердую борьбу с основной опасностью буржуазно-кулацких и мелкобуржуазных влияний…».

Еще раз подчеркнем, что статья в «Правде» печатается накануне первой областной конференции МАПП, ставшей поворотным пунктом во взаимоотношениях РАПП с конструктивистами и не только с ними. «Правда» в очередной раз напомнила об обострившейся классовой борьбе, в том числе в литературе. Писателям-попутчикам объявлялся жесткий ультиматум:

«Напряженность обстановки заставляет сделать выбор: либо окончательно перейти в лагерь честных союзников пролетариата, либо быть отброшенными в ряды буржуазных писателей. <…> Борьба с буржуазными и мелкобуржуазными течениями и влияниями в советской литературе должна сопровождаться неустанной работой над вовлечением основной массы подлинно советского писательства в социалистическое строительство. Расслое-

газете» Э. Багрицкий писал в письме в редакцию: «26 ноября с. г. я с удивлением услышал по радио во вступительном слове т. Уткина о том, что я вхожу в неизвестную мне организацию “Пролетарских рационалистов”, куда входят кроме меня Жаров, Уткин и Алтаузен. Накануне я присутствовал в качестве гостя на читке Уткиным своих стихов на дому и принимал участие в их обсуждении. Этого еще совершенно недостаточно, чтобы объявлять меня, да еще без всякого уведомления, членом новоорганизованной группы. <…> В заключение считаю должным заявить, что из ЛЦК никуда ни уходить, ни переходить не намерен» [13].

ние “попутчиков” первых годов нэпа мы должны использовать для выделения из них здорового революционного ядра, способного на деле идти вместе с пролетариатом и в условиях реконструктивного периода. <...> Должны быть самым категорическим образом осуждены и изжиты остатки групповщины. Неустанная работа над осуществлением действительной консолидации всей пролетарской литературы, объединение партийных сил на литературном фронте против поднявшей голову буржуазной и мелкобуржуазной идеологии, должны рассматриваться как главнейшая практическая задача ближайшего времени. Решение этих насущнейших задач <...> может быть достигнуто только на основе **широкой самокритики**. Необходимой предпосылкой завоевания гегемонии является **неустанная учеба** и связанная с ней критическая переработка ценных для нас элементов буржуазной культуры» [18].

Прозвучавшие в статье призывы к самокритике и изживанию групповщины по сути дела определяли, *как* нужно понимать консолидацию литературных пролетарских сил. По факту это означало их вхождение в РАПП.

Первая областная конференция МАПП прошла с 5 по 9 февраля 1930 г. в клубе ФОСП. 6 февраля на конференции единогласно принимается в РАПП В. Маяковский. В. Сутырин, секретарь ВОАПП, в речи по поводу обращения к РАПП В. Маяковского отнес его к попутчикам, которые искренне сменили свои литературные позиции, но все же продолжают неправильно понимать свое место в литературе и явно переоценивают близость к РАПП: «В случае с Маяковским вопрос четок. У нас были и есть большие разногласия. Он честно заявляет о них, и мы понимаем, что в РАПП он будет занимать собственную позицию. Мы не сомневаемся в его субъективной искренности. Объективно он был нам полезен и будет помогать двигать наше дело. Наша драка с ним по творческим вопросам есть и будет только дружеской» [9].

Поэты-конструктивисты Э. Багрицкий и В. Луговской также на конференции подали заявление о полной солидарности с линией РАПП и обратились с ходатайством о принятии их в ряды пролетарских писателей. В ответной речи ведущий критик РАПП В. Ермилов высказался о В. Луговском и Э. Багрицком, как о наиболее левых и близких РАПП конструктивистах: «Своим вхождением в РАПП они снимают метафизический вопрос своей прежней программы, вопрос противопоставления личности коллективу, они снимают постановку специфически интеллигентских проблем. Это снятие — гарантия того, что они смогут заработать звание пролетарского писа-

теля. Президиум предлагает принять их в число членов РАПП и, помогая им преодолеть свои ошибки, потребовать от них решительной самокритики» [10]. 8 февраля постановлением конференции В. Луговской и Э. Багрицкий подавляющим большинством голосов приняты в МАПП.

В эти же дни в обращении к конференции ведущий теоретик ЛЦК К. Зелинский, ходатайствуя от имени ЛЦК о принятии Э. Багрицкого и В. Луговского в РАПП, заявил о признании конструктивистами литературно-политических ошибок, а также, «не предрешая вопроса о приеме конструктивистов в РАПП», просил «использовать силы и знания членов группы на работе в МАПП» [8]. Конференция приветствовала желание конструктивистов окончательно связать свою работу с пролетариатом, однако отметила, что «вопрос о вхождении тех или иных конструктивистов в РАПП может быть реализован в меру действительного “зарабатывания ими звания пролетарских писателей”». РАПП обещала «всемерно помочь в этом внимательной, решительной и товарищеской критикой». По поводу предложения о совместной работе было заявлено: «Принимая предложение тт. конструктивистов об использовании их сил для работы в РАППовской организации, конференция поручает конкретное разрешение его правлению МАПП» [8].

10 февраля в передовой статье «Литературной газеты», предваряющей отчет о прошедшей конференции МАПП, факты вступления в РАПП В. Маяковского и поэтов-конструктивистов были названы огромным завоеванием пролетарской литературы «на пути к ее гегемонии» [20].

Конструктивисты, конечно, не были единственной группой, которая в этот период искала пути тесного взаимодействия с РАПП. В эти месяцы и «Кузница» (заметим, в очередной раз!) вынуждена была, по определению А. Фадеева, делавшего доклад на конференции, стучаться в двери РАПП, при этом продолжая ставить свои условия. Спорным оставался и вопрос о желании «Кузницы» войти в РАПП целиком, что означало бы принятие обратно «охвостья» выгнанных и нашедших приют в «Кузнице» бывших рапповцев [6].

После конференции ЛЦК в течение февраля и марта продолжает разрабатывать свою стратегию вхождения в РАПП. 24 марта 1930 г. на страницах «Литературной газеты» было объявлено о коренной реорганизации группы и создании нового литературного объединения, таким образом, очевидно, ЛЦК пытался продемонстрировать отказ от прошлого:

«Основной задачей нового литературно-общественного объединения является превращение творчества в пролетарское орудие классовой борьбы, участие в разработке теории литературы на основе марксизма-ленинизма и выработка нового творческого метода, который смог бы с наибольшей убедительностью и силой выразить подлинную пролетарскую идеологию. Особенное внимание организация будет уделять созданию новых кадров пролетарской литературы. Вся работа объединения будет построена на основе теснейшей связи с рабочими московских фабрик и заводов, которые войдут и в совет объединения. Творческие и теоретические собрания будут происходить непосредственно на предприятиях. В своей творческой работе объединение сможет широко использовать поэтическую культуру, созданную конструктивизмом, освободив его методы от всего, что может так или иначе противоречить марксистско-ленинской установке в области искусства» [17].

Однако официальное постановление о роспуске ЛЦК появляется лишь 3 апреля 1930 г., накануне совещания секретариата РАПП с представителями конструктивистов, прошедшего 4 апреля. Полная стенограмма совещания сохранилась в фонде РАПП Отдела рукописей ИМЛИ[7] и является уникальным документом, отражающим живое общение этих двух лагерей, стоящих на пороге подчинения одного другому, противоречия их позиций, споры, эмоции и недопонимания. В своем выступлении на совещании К. Зелинский был краток, ему явно не хотелось обсуждать конструктивистское прошлое, и он предложил сосредоточиться на новом литературном объединении конструктивистов — «Бригаде М1», лишь наполовину состоящей из бывших конструктивистов: «Мы пришли сюда в <...> ином качестве: не старыми конструктивистами, а как члены новой организации». Новое объединение, подчеркивает К. Зелинский, работает «под знаком идейно-политического руководства РАПП» и целиком принимает его общелитературную платформу. Готовность полного подчинения новой группы РАПП выразилась в просьбе К. Зелинского делегировать одного-двух рапповцев для общего руководства бригадой. В новое объединение вошло все поэтическое ядро конструктивистов, К. Зелинский в качестве критика и рабочие писатели, хотя, как ни странно, рабочий состав бригады к тому моменту еще не определился — и это также стало предметом критики и подозрений в несостоятельности нового объединения.

7 ОР ИМЛИ. Ф. 40 (РАПП). Оп. 1. Ед. хр. 6.

Обсуждение продемонстрировало настороженное отношение рапповцев к самому факту появления нового творческого литературного объединения, к представленной схеме работы бригады и в целом к явлению конструктивистов. Когда представитель новой творческой бригады М. Бурас пытался настаивать, что «Бригада М1» — это «совершенно определенное партийное начинание» и что декларация нового объединения полностью согласуется с последними решениями партии, РАПП отказалась обсуждать ее деятельность как связанную напрямую с партией. К. Зелинскому и другим выступающим со стороны бывшего ЛЦК постоянно дают понять, что, несмотря на их желание заявлять о себе, как о части РАПП, как о его творческой фракции, для РАПП по факту ничего не изменилось, потому что переименованная группа так и осталась для всех все теми же конструктивистами. РАПП, сотрясаемая в 1930 г. расколом в собственных рядах (образование группы «Литфронт»), не видела целесообразности появления в своей организации еще одной группы — особой бригады. К. Зелинский пытался на этом собрании объяснять и отстаивать новую платформу, подчеркивая органическую связь «Бригады М1» с установками РАПП: «Мы рассматриваем себя как новую ступеньку в РАПП, которая дает возможность искренним, честным левым попутчикам, которые в полной степени сознают те колоссальные сдвиги, которые происходят в нашей стране, сделать последний шаг». По его словам, идея такой ступеньки в РАПП была их инициативой, потому что за месяцы после февральской конференции РАПП фактически так и не ответила на предложение использовать ЛЦК на практической работе.

Рапповцам же подозрительным казалось само желание конструктивистов оставаться особой группой, в чем опять же усмотрели «интеллигентские привычки» — идти в более почетном качестве: «…такое впечатление, что данные товарищи непременно хотят подчеркнуть, что они идут отдельной группой, а не отказавшись от своей старой конструктивистской линии». Не должно быть впечатления обособленности, необходимо сближение менее «интеллигентское по шику», а не такая переходная ступень.

Предложение К. Зелинского и М. Бураса о выделении кого-то из рапповцев для руководства бригадой и несения ответственности, было встречено весьма сдержанно и с большим недоверием. М. Лузгин объяснил нежелание РАПП включаться в работу бригады наличием в ней определенного слоя интеллигенции. Он пояснил, что в течение большого периода времени

бригада должна иметь смелость «существовать на собственную ответственность», что необходима такая форма «срабатывания» бригады и РАПП, чтобы грань между ними не стиралась и была видна всем.

Факт всем известного существования творческих фракций внутри РАПП также не помог конструктивистам стать одним из таких полноправных подразделений, скорее даже осложнил их диалог с руководством ведущей пролетарской организации. Определенно по этому вопросу высказался критик А. Селивановский: «Внутри РАППа есть отдельные творческие фракции и творческая борьба, но есть известные качества, которые позволяют ту или другую группу отнести к пролетарской литературе, а творческую группу конструктивистов еще к пролетарской литературе не относить»[8].

В поддержку инициативы ЛЦК выступил В. Сутырин, на всякий случай оговорив, что это его частное мнение: «...я не знаю, чьи методы нам ближе — конструктивистов или бывших рефовцев. Склонен думать, что конструктивистов. Раз мы договорились с Маяковским, и договорились, что Маяковский берется за работу в одном из центральных наших кружков, то у нас не должно быть сомнений в отношении конструктивистов».

Излишне напоминать, что через 10 дней В. Маяковский покончил с собой. И всплывавшая постоянно в истории с конструктивистами тема принятия в РАПП В. Маяковского продолжилась не самым приятным образом.

Немаловажным представляется тот факт, что важнейшие документы ЛЦК весны 1930 г. — постановление группы о роспуске ЛЦК (от 3 апреля) как «замкнутого литературного объединения», программное заявление об установке на всеобщую пролетаризацию работы группы («Время перестраиваться решительно. Гремят классовые бои»), а также «Декларация-программа литературного объединения "Бригада М1"», обсуждавшаяся на совещании в РАПП, — «Литературная газета» опубликовала уже постфактум, 14 апреля, представив и общее решение секретариата РАПП: «Секретариатом принято решение, обеспечивающее тесную и совместную работу РАПП и Бригады» [15].

Казалось бы, несмотря на довольно прохладный прием, оказанный конструктивистам в секретариате РАПП, после вселявших оптимизм решений, принятых во многом благодаря выступлению В. Сутырина, острые

8 ОР ИМЛИ. Ф. 40 (РАПП). Оп. 1. Ед. хр. 6. Л. 21.

углы в их отношениях должны были сглаживаться. Однако этому, помимо противоречий внутри РАПП, помешали внезапные нападки со стороны газеты «Комсомольская правда», представители которой выразили недовольство фактом принятия ЛЦК в РАПП. Уже 20 апреля на постоянной литературной странице «Комсомольской правды» в материалах, посвященных памяти В. Маяковского, прозвучали грубые слова в сторону конструктивистов. Их обвинили в попытках спекуляции на смерти В. Маяковского, назвали эстетствующим мелкобуржуазным течением в литературе: «...за своими похвалами, признаниями Маяковского, который вел с ними непримиримую борьбу, скрывают желание “узаконить”, утвердить **свое** место, **свое** право на место в пролетарской литературе. **А им там не место**. Они говорят: “Мы считаем Маяковского великим поэтом, верным борцом за социализм, и мы всегда были и сейчас с ним. Не верьте поэтому, что мы эстеты. Не верьте, что мы мелкие буржуа. Мы как Маяковский. Мы тоже строители социализма”. Таких лгунов, политических лицемеров надо разоблачать» [22].

«Бригада М1», т. е. бывшие конструктивисты, ответили протестом уже на следующий день, 21 апреля, в «Литературной газете», назвав выпад «Комсомольской правды» против них, вошедших в бригаду «на основе жесткой самокритики, на основе признания ряда идеологических ошибок конструктивизма», вредительским актом, шельмованием и началом неприкрытой травли. Редакция «Литературной газеты» поддержала новообразованную «Бригаду М1» [19]. 28 апреля с защитой «Бригады М1» и бывших конструктивистов выступила РАПП, дав, казалось бы, политически выверенные формулировки своего решения и отношения к конструктивистам: левопопутническая писательская группа всегда стремилась войти в «русло социалистической революции»; группа пережила период непримиримой критики и самокритики, признала свои ошибки политического, теоретического и творческого порядка, в результате чего появились «предпосылки для их превращения — в известной исторической перспективе — в писателей пролетарских» и т. п. [21].

В ответ на эту статью «Комсомольская правда», неоднократно выступавшая в 1930 г. с поддержкой оппонировавшего руководству РАПП «Литфронта», дала жесткие в духе времени политические оценки решению РАПП:

«Вообще странно — почему так горячо бригада М1 защищает мелкобуржуазных литераторов-конструктивистов, если она думает всерьез рас-

проститься с этим течением? <...> Характерно отметить, что секретариат РАПП почему-то нашел возможным защищать не только бригаду М1, но и **конструктивистов вообще**. Секретариат РАПП счел нужным выдать безоговорочный пропуск бригаде М1, в основном представленной вчерашними конструктивистами, **на право входа в пролетарскую литературу**. Где основания для этого? Творческая продукция бригады? Но ведь ее нет. Декларация? Этого все же мало. Разве одна декларация, к тому же не дающая развернутой критики конструктивизма, дает основания для выдачи такого "пропуска"? Мы поэтому считаем нужным со своей стороны напомнить не в меру поспешным товарищам из секретариата РАПП, что "векселя" надо выдавать **осторожней, обдуманней**. В частности, осторожней, обдуманней обращаться с "векселями", когда речь идет о сторонниках конструктивизма — этого мелкобуржуазного течения в литературе, с которой и мы и РАПП провели не малую борьбу, с которым (с конструктивизмом) и **впредь нужно вести непримиримую борьбу, разоблачая его реакционную сущность**» [7].

И без того предвзятое отношение большей части рапповцев к бывшему ЛЦК после нападок «Комсомольской правды», надо полагать, усугубилось. Изжить положение чужаков, стать в РАПП по-настоящему своими, конструктивистам не было суждено. Если совсем еще недавно, на февральской мапповской конференции, конструктивистов называли левопопутнической группой писателей, то отныне к ним приклеивался ярлык «мелкобуржуазной» группы. От самих конструктивистов потребовали не просто факта перестройки, вхождения в РАПП и работы по новым творческим установкам, а показного разрыва со своим прошлым, непрекращающейся «беспощадной борьбы с конструктивизмом», то есть, по сути, с самими собой.

Осенью 1930 г. К. Зелинский выступил в печати с покаянными статьями, в которых он тщательно расправлялся со всем, что еще недавно составляло его профессиональную жизнь, и вынужден был сам едва ли не через каждое предложение называть конструктивизм мелкобуржуазным течением и на разные лады разбирать многообразные идеологические и творческие ошибки ЛЦК и его бывших членов (см.: [11; 12]).

«Бригада М1», на которую возлагались большие надежды как на переходную ступеньку от ЛЦК к РАПП, просуществовала всего лишь до конца 1930 г., и 30 декабря объявила о своем роспуске, «считая наиболее целесоо-

бразным осуществить дальнейшую социалистическую перестройку писателей под руководством массовых literорганизаций» [16].

Закономерно возникает вопрос: была ли благополучной дальнейшая судьба Э. Багрицкого и В. Луговского в рядах РАПП, ведь их приняли первыми как наиболее близких пролетариату поэтов? Ответить на этот вопрос помогает еще одна стенограмма из архива ИМЛИ.

24 сентября 1931 г. состоялось Совещание творческого актива МАПП[9] на котором обсуждался отчет Владимира Луговского о проделанной за полтора года работе.

При простом перечислении того, что успел сделать В. Луговской за полтора года, стороннему наблюдателю показалось бы, что сделано много и именно в том русле, как того и требовала пролетарская литература под руководством РАПП. В. Луговской рассказал о своей работе над поэтической книгой «Большевикам пустыни и весны» (1930), которой предшествовала четырехмесячная поездка в Среднюю Азию, Туркменистан и Узбекистан в составе ударной писательской бригады. В отчетный год В. Луговской как один из организаторов ЛОКАФа[10] и военный корреспондент принимал участие в поездке с Черноморским флотом за границу: в Грецию, Турцию и Италию. С ноября по февраль В. Луговской обрабатывал этот европейский материал, который стал основой его пятой книги стихов «Европа», на момент обсуждения еще готовившейся к печати в издательстве «Федерация». Говоря о дальнейших планах, он рассказывал о новой поездке в Среднюю Азию, чтобы написать еще одну книгу, не отвлекаясь уже на азиатскую экзотику.

В отчете В. Луговского постоянно присутствовала обязательная для таких выступлений этих лет самокритика. Он старательно перечисляет допущенные им ошибки и «грехи», не забывает даже о малейших отступлениях от принципа простоты и ясности мысли, необходимых, как считалось, для произведений пролетарского поэта. Так, рассказывая о лучшем, по его мнению, стихотворении новой книги, В. Луговской заранее кается, что допустил в него реминисценцию из греческой мифологии и т. д.

Казалось бы, В. Луговской полно представил и свои успехи, и ошибки. Однако при обсуждении доклада уже второй вопрос из зала касался

9 Стенограмма совещания творческого актива МАППа 24 сент. 1931 г. // ОР ИМЛИ. Ф. 158 (МАПП). Оп. 1. Ед. хр. 16.

10 Подробнее о ЛОКАФ см.: [1; 2].

«ошибок конструктивизма»: «Сущность ошибок первого этапа В<ашего> творчества — конструктивизма?»[11]. И В. Луговскому снова приходится осуждать свое прошлое и рассказывать, как он боролся и борется с конструктивизмом, усиленно преодолевает свое «ячество», индивидуализм и мучительно стремится к требуемой от пролетарского поэта простоте.

При обсуждении возникла тема «внутреннего попутничества». К таким попутчикам отнесли и В. Луговского. Несмотря на всю его деятельность, отказ от прошлого, «переделку», признавать его своим полноправным членом РАПП не спешила.

В заключительном слове председатель совещания критик Л. Боровой признал, что доклад В. Луговского опровергает суждение о том, что перестройка писателя в сторону пролетарской литературы невозможна:

«На опыте Луговского мы наиболее убеждаемся, что эта перестройка возможна, что она обогащает писателя. Я не говорю, что Луговской настолько смог перестроиться в своей работе, что можно будет сказать, что поэзия Луговского есть действительно настоящая пролетарская поэзия. На сегодняшний день мы этого сказать не можем. Об этом говорит и сам Луговской, об этом было сказано и в прениях. Но главное — это то, что он сумел найти, каким образом перестроиться, что он пошел в нашу действительность. В конце концов, не важно, пошел ли он на завод, в колхоз, включился ли он в другое место и т. д. Важно, что он включился в эту действительность не как созерцатель, не как поэт с высокой башни, а как активный участник этой действительности, этой борьбы. И это активное участие в действительности уже помогло ему перестроиться. Но одновременно то неокрепшее достаточно еще миросозерцание сказывается во всем творчестве Луговского, даже в последних его стихах»[12].

Это высказывание критика ярко иллюстрирует сложившуюся ситуацию: рапповцы, хотя и признавали успехи В. Луговского, все же отказывали ему в настоящем звании пролетарского поэта, при этом они сами не могли толком объяснить, чего еще не хватает Луговскому как деятелю и поэту, чтобы заслужить это звание и стать своим, а не внутренним попутчиком. Замечания и советы носили частный характер, но в целом по-настоящему чувствовалось общее нежелание признать бывшего попутчика своим, что бы он ни сделал.

11 Там же. Л. 18.
12 Там же. Л. 43.

В заключение стоит привести горькие слова К. Зелинского, записанные в дневнике К. Чуковского в декабре 1931 г.: «...пережить такой крах, как я: быть вождем конструктивистов, и вот... Этого мне [не][13] желают забыть, и теперь мне каждый раз приходится снова и снова доказывать свою лояльность, свой разрыв с прошлым (которое я все же очень люблю)» [4, с. 443].

Краткая хроника вступления ЛЦК в РАПП в 1930 г., составленная нами на материале периодики и стенограмм совещаний, посвященных обсуждению судьбы конструктивистов, открывает картину идущей в литературе борьбы РАПП за свою политическую и художественную гегемонию, когда всем другим литературным группам, даже идеологически близким левым попутчикам, какими изначально были конструктивисты, приходилось доказывать свою лояльность и «отмежевываться» от прошлой деятельности. Слияния ЛЦК с РАПП не произошло, однако группа конструктивистов с 1930 г. исчезла с карты литературной жизни советской России.

Список литературы

Исследования

1 *Закружная З.С.* Литературное объединение Красной армии и флота и Союз советских писателей: к вопросу об истоках соцреализма // Studia Litterarum. 2019. Т. 4, № 2. С. 44–61. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-44-61

2 *Закружная З.С., Московская Д.С.* Институциональное измерение советской литературы. К истории забытого литературного объединения ЛОКАФ // Филологический класс. 2018. № 2 (52). С. 12–18.

3 *Чичагова О.* Конструктивизм /1923/ // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М.: Новая Москва, 1924; <Переиздание>: М.: Аграф, 2001. 374 с.

4 *Чуковский К.И.* Дневник: в 3 т. М.: ПРОЗАиК, 2012. Т. 2: 1922–1935 / сост., подгот. текста, коммент. Е. Чуковской. 656 с.

Источники

5 *Друзин В.* Среди стихов // Звезда. 1929. № 6.

6 Задачи РАПП в реконструктивный период: Доклад тов. Фадеева // Литературная газета. 1930. 10 февр. С. 1.

7 За консолидацию на принципиальных позициях // Комсомольская правда. 1930. 29 апр. С. 6.

8 Заявление ЛЦ конструктивистов // Литературная газета. 1930. 10 февр. С. 1.

13 Так в издании, по которому цитируется текст.

9 Заявление тов. Маяковского о вступлении в РАПП // Литературная газета. 1930. 10 февр. С. 1.
10 Заявления тт. Багрицкого и Луговского // Литературная газета. 1930. 10 февр. С. 1.
11 *Зелинский К.* Конец конструктивизма // На литературном посту. 1930. № 20.
12 *Зелинский К.* На новой дороге // Литературная газета. 1930. 19 окт.
13 Литературная газета. 1929. 2 дек. С. 4
14 Литературная газета. 1929. 16 дек. С. 4.
15 Литературная газета. 1930. 14 апр. С. 3.
16 Литературная газета. 1930. 30 дек. С. 1.
17 Новое литературное объединение // Литературная газета. 1930. 24 марта. С. 1.
18 Новые задачи // Правда. 1930. 31 янв. С. 3.
19 Письмо в редакцию // Литературная газета. 1930. 21 апр. С. 4. Подп.: Бригада М1
20 Против аполитичности и нейтральности // Литературная газета. 1930. 10 февр. С. 1.
21 РАПП о бригаде М1 // Литературная газета. 1930. 28 апр. С. 3.
22 Учить и учиться // Комсомольская правда. 1930. 20 апр. С. 3.

References

1 Zakruzhnaia, Z.S. “Literaturnoe ob”edinenie Krasnoi armii i flota i Soiuz sovetskikh pisatelei: k voprosu ob istokakh sotsrealizma” [“Literary Association of the Red Army and Navy and the Union of Soviet Writers: Unpacking the Origins of Social Realism”]. *Studia Litterarum*, vol. 4, no. 2, 2019, pp. 44–61. DOI: 10.22455/2500-4247-2019-4-2-44-61 (In Russ.)
2 Zakruzhnaia, Z.S., Moskovskaia, D.S. “Institutsional’noe izmerenie sovetskoi literatury. K istorii zabytogo literaturnogo ob”edineniia LOKAF” [“Institutional Aspect of Soviet Literature. History of the Forgotten Literary Union of the Red Army and Navy”]. *Filologicheskii klass*, no. 2 (52), 2018, pp. 12–18. (In Russ.)
3 Chichagova, O. “Konstruktivizm /1923/” [“Constructivism /1923/”]. *Literaturnye manifesty. Ot simvolizma do “Oktiabria”* [*Literary manifestos. From Symbolism to ‘October’*]. Moscow, New Moscow Publ., 1924. 374 p. (In Russ.)
4 Chukovskii, K.I. *Dnevnik: v 3 t.* [*Diary: in 3 vols.*], vol. 2: 1922–1935, comp., prepared. text, comm. E. Chukovskaya. Moscow, PROZAiK Publ., 2012. 656 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3 (2Рос=Рус)+83

М. ГОРЬКИЙ И «ИЗДАТЕЛЬСТВО И.П. ЛАДЫЖНИКОВА» (ПО АРХИВНЫМ МАТЕРИАЛАМ)

© 2021 г. Н.Н. Примочкина
Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 12 мая 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 21 июня 2020 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-322-345

Аннотация: В статье на основе неопубликованных архивных материалов рассматривается история создания и специфика деятельности малоизученного зарубежного русскоязычного «Издательства И.П. Ладыжникова», анализируется роль и участие М. Горького в его работе. Показывается, что М. Горький стоял у истоков этой берлинской фирмы, был не только идейным вдохновителем нового дела, но и принял участие в его финансировании. В результате коллективных усилий М. Горького и видных руководителей большевистской партии в конце 1905 г. за границей было создано русскоязычное издательство, которое, публикуя произведения М. Горького и других демократических писателей группы «Знание», обеспечивало их авторские права в Европе и Америке, а также отчисляло часть своего дохода в партийную кассу большевиков. В 1905–1912 гг. в этом издательстве под руководством И.П. Ладыжникова издавались все новые произведения М. Горького. «Золотые годы» «Издательства И.П. Ладыжникова» счастливо совпали с расцветом таланта и наиболее плодотворным творческим периодом в жизни главного автора этого издательства — М. Горького. В конце 1912 г. И.П. Ладыжникову из-за финансовых трудностей в работе издательства пришлось передать дела своему партнеру — Б.Н. Рубинштейну. Но издательство продолжало существовать до 1932 г. В статье подробно анализируется этот наименее изученный послереволюционный период деятельности «Издательства И.П. Ладыжникова» под руководством Б.Н. Рубинштейна, показывается его значительное участие в переводах и публикации произведений М. Горького, в том числе в переводах и постановках горьковских пьес, за рубежом.

Ключевые слова: М. Горький, «Демос», В.Д. Бонч-Бруевич, «Издательство И.П. Ладыжникова», авторские права, К.П. Пятницкий, И.П. Ладыжников, Б.Н. Рубинштейн, М.И. Будберг, П.П. Крючков.

Информация об авторе: Наталья Николаевна Примочкина — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5536-7657

E-mail: nprim47@yandex.ru

Для цитирования: *Примочкина Н.Н.* М. Горький и «Издательство И.П. Ладыжникова» (по архивным материалам) // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 322–345. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-322-345



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 2, 2021

MAXIM GORKY AND THE PUBLISHING HOUSE OF I.P. LADYZHNIKOV (BASED ON ARCHIVAL MATERIALS)

© 2021. Natalya N. Primochkina
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: May 12, 2020
Approved after reviewing: June 21, 2020
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: Based on the hitherto unpublished archival materials, this article examines the history of creation and specific traits of an obscure small Russophone Publishing house of I.P. Ladyzhnikov. It also analyzes the role and the scope of Maxim Gorky's contribution to the work of this publishing house. It is shown that Gorky was one of the founders of this Berlin-based firm. Not only was he an ideological inspirator of this new business, he also supported it financially. As a result of collective efforts on behalf of Gorky and prominent leaders of the Bolshevik party in 1905, the Russian-language publishing house was established abroad. By publishing the works of Gorky and other democratic writers of the *Znanie* group, it secured their copyright in Europe and America and contributed part of its income to the Bolshevik party funds. In 1905–1912, under the direction of Ladyzhnikov, all new works of Gorky were published by this press. The peak of the Publishing house of I.P. Ladyzhnikov fell upon the most fruitful creative period in the life of the main author of this publishing house — M. Gorky. At the end of 1912 Ladyzhnikov was forced to transfer his business to his partner — B.N. Rubinstein, due to financial difficulties. However, the publishing house continued to exist until 1932. The article examines in detail the lesser-studied post-revolutionary period of the *Publishing house of I.P. Ladyzhnikov* under the leadership of Rubinstein and demonstrates Rubinstein's significant participation in the translation and publication of Gorky's works, including translations and productions of his plays abroad.
Keywords: Maxim Gorky, *Demos*, V.D. Bonch-Bruevich, Publishing house of I.P. Ladyzhnikov, copyright, K.P. Pyatnitsky, I.P. Ladyzhnikov, B.N. Rubinstein, M.I. Budberg, P.P. Kryuchkov.
Information about the author: Natalya N. Primochkina, DSc in Philology, Leading Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-5536-7657
E-mail: nprim47@yandex.ru
For citation: Primochkina, N.N. "Maxim Gorky and the Publishing House of I.P. Ladyzhnikov (Based on Archival Materials)." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 322–345. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-322-345

М. Горький с самого начала и до конца своей творческой жизни придавал исключительное значение вопросам книгоиздания, находился в постоянном поиске возможностей для создания новых газет и журналов, открытия новых издательских фирм.

Данная работа посвящена истории создания и специфике деятельности русскоязычного зарубежного «Издательства И.П. Ладыжникова», исследованию роли и участия М. Горького в его работе. Несмотря на то что М. Горький в той или иной форме сотрудничал с «Издательством И.П. Ладыжникова» более четверти века, деятельность этой фирмы до сих пор изучена недостаточно. До последнего времени точно не были известны даже годы ее существования — 1905–1932.

Наиболее хорошо освещен в науке ранний период работы издательства. Много интересных фактов и важных подробностей содержится в посвященных этому начальному периоду воспоминаниях В.Д. Бонч-Бруевича, который, наряду с В.И. Лениным, стоял у истоков создания издательства [6]. Недостаточно точно дореволюционный период жизни этой издательской фирмы освещен в статье А.З. Дуна «К истории книгоиздательства И.П. Ладыжникова» [2]. Большой вклад в научное изучение дореволюционной деятельности «Издательства И.П. Ладыжникова» и участия в нем М. Горького внес своей ценной монографией «Текстология художественных произведений М. Горького» [3] известный текстолог и горьковед Е.И. Прохоров.

В отличие от первого периода жизни и деятельности издательства, проходившего под руководством И.П. Ладыжникова и при активном участии М. Горького, послереволюционные годы его работы почти не изучены. Главной причиной подобного небрежения являлся зарубежный статус этого

издательства. Оставаясь и после 1917 г. зарубежной частной фирмой, оно автоматически переходило в разряд эмигрантских издательств, воспринимаемых большевистским руководством как враждебные новому режиму. К тому же в течение многих лет архив издательства считался утерянным или погибшим в годы Второй мировой войны, поскольку в Берлине немецкие ученые не смогли отыскать его следы. К счастью, молодому исследователю из Томска А.О. Анисимову удалось совсем недавно найти этот архив в Амстердаме среди бумаг партнера Ладыжникова Б.Н. Рубинштейна. В статье «Голландский архив “Издательства И.П. Ладыжникова”: новый комплекс источников об издательской деятельности российской диаспоры в Германии (1905–1932 гг.)» ученый излагает историю своей находки архива, рассказывает о трагической судьбе его последнего владельца Рубинштейна, дает краткое описание бумаг, хранящихся в фонде Рубинштейна в Международном институте социальной истории в Амстердаме [1]. К сожалению, научный интерес А.О. Анисимова был направлен исключительно на иностранный архив, при этом он оставил без должного внимания многочисленные документы, имеющие прямое отношение к «Издательству И.П. Ладыжникова», хранящиеся в московском Архиве А.М. Горького ИМЛИ РАН. Ведь, судя по всему, покидая издательство в декабре 1912 г., И.П. Ладыжников захватил с собой в Россию все бумаги, связанные с М. Горьким, и с учетом этих материалов работа ученого могла бы стать более полной и разносторонней. Тем не менее разыскания А.О. Анисимова представляют несомненный интерес, поэтому в ходе нашего исследования мы по необходимости будем к ним обращаться.

Кроме названных выше печатных источников, данная работа опирается на материалы, опубликованные в 7-м и 16-м томах «Архива А.М. Горького» и в серии «Письма в 24 томах» Полного собрания сочинений М. Горького, а также на неопубликованные документы, сохранившиеся в московском Архиве А.М. Горького.

Как известно, начинающий писатель М. Горький, выходец из народной среды, не имевший родственных или иных протекций в мире «высокой» литературы, в течение ряда лет был вынужден печататься в провинциальных газетах и с большим трудом пробиваться в столичные «толстые» журналы. Как никто другой, он должен был остро почувствовать, сколь важно русскому писателю иметь надежный и беспрепятствен-

ный выход к своему читателю. Поэтому вскоре после публикации первой книги М. Горького «Очерки и рассказы» (1898), сделавшей его знаменитым, он начал задумываться о собственном издательстве. В 1900 г. писатель вошел пайщиком в книгоиздательское товарищество «Знание», а в декабре 1902 г. стал его идейным руководителем и главным редактором, определяя его литературную и издательскую политику, привлекая в него лучших современных писателей демократического направления. На протяжении целого десятилетия М. Горький печатал в этом издательстве все свои новые произведения.

Таким образом, проблема издания в России собственного творчества и творчества близких ему по духу писателей была для М. Горького решена. Но в странах Европы и Америки права русских литераторов были не защищены, поскольку Россия не подписала в свое время, в 1886 г., Бернскую конвенцию. М. Горький, к которому в начале XX в. пришла всемирная слава, особенно сильно страдал от этого: многие его произведения переводились и печатались в других странах, но его писательский труд никак не оплачивался. Эту проблему попытался решить опытный издатель К.П. Пятницкий. Внимательно изучив положения конвенции, он нашел в ней «лазейку». Оказалось, что конвенция по защите авторских прав может распространяться и на авторов из России. Для этого, по словам К.П. Пятницкого, «нужно напечатать русский текст в одной из стран, подписавших конвенцию, например, в Германии, — напечатать *раньше*, чем в России. После этого ни один издатель не может напечатать перевод, не испросив разрешения у автора» (цит. по: [3, с. 108]).

Благодаря К.П. Пятницкому М. Горький стал первым русским писателем, чьи авторские права были защищены за границей. Вначале К.П. Пятницкий привлек для зарубежных изданий произведений М. Горького фирму «Мархлевский и К» в Мюнхене. В январе 1903 г. там вышла пьеса «На дне», в следующем 1904 г. — поэма «Человек». Но вскоре после этого издательство прекратило свое существование, и К.П. Пятницкий решил открыть в Берлине филиал петербургского издательства «Знание» — “Verlag ‘Snanije’”. Именно это издательство было указано на титульном листе пьесы М. Горького «Дачники», вышедшей в Берлине в январе 1905 г. Однако этот опыт тоже оказался недолговечным, поскольку никакого берлинского филиала «Знания» открыто не было, а «Дачники» на самом деле были изданы под

маркой «Знания» немецким переводчиком и издателем А. Шольцем. Таким образом, к началу 1905 г. вопрос об издании произведений М. Горького и других писателей-«знаньевцев» за границей оставался открытым. Да и в охваченной революционным пожаром России издательские условия для этих писателей значительно усложнились. «Знание» в это время занимало активную революционную позицию, печатало произведения и брошюры для рабочих. Царская цензура нанесла непоправимый урон этому издательству, запрещая многие книги, полиция громила типографии, изымала готовую продукцию. Многие политические воззвания и революционные произведения — свои собственные и своих товарищей — М. Горький теперь не мог публиковать на родине. Да и сам он, спасаясь от неминуемого ареста, вскоре должен будет покинуть Россию и на долгие годы уехать за границу. В этих новых условиях революции М. Горький стал думать о создании за границей русскоязычного издательства, которое решало бы сразу несколько важных юридических, финансовых, политических и одновременно творческих, литературных задач, в первую очередь — защиту авторских прав русских писателей за границей и издание переводов их произведений для ознакомления с ними европейских читателей, а также выпуск на русском языке книг, которые были запрещены цензурой в России. Кроме того, писатель надеялся денежными отчислениями с доходов нового издательства помочь нуждавшейся в средствах партии большевиков.

Все эти проблемы были с тем или иным успехом решены с помощью нового зарубежного издательства под руководством И.П. Ладыжникова. Но сначала, видимо, нужно сказать несколько слов об этом замечательном человеке.

Иван Павлович Ладыжников родился 13 января 1874 г. в селе Пески Шадринского уезда Пермской губернии, в бедной семье сельского псаломщика. Окончил Далматовское духовное училище (1889) и Пермскую фельдшерскую школу (1893), служил фельдшером в земской больнице и земским статистиком в Перми. И.П. Ладыжников рано начал участвовать в революционной борьбе. В 1896 г. он организовал в городе первый на Урале марксистский кружок, принял участие в создании пермской «Группы борьбы за освобождение рабочего класса». Опасаясь ареста, в 1898 г. И.П. Ладыжников переехал в Нижний Новгород и там, на Сормовском заводе, продолжил подпольную работу. В 1901 г. молодой революционер вместе с П.А. Заломо-

вым вошел в состав первого Нижегородского комитета РСДРП, тесно связанного с В.И. Лениным.

В 1898 г. в Нижнем Новгороде И.П. Ладыжников познакомился с М. Горьким. В 1902 г. с помощью М. Горького он открыл в Нижнем Новгороде типографию, где печаталась социал-демократическая литература, и магазин «Книжный музей» для продажи книг этой типографии, а также книг горьковского издательства «Знание». В начале 1903 г. И.П. Ладыжников за свою революционную деятельность был арестован и около двух лет провел в тюремном заключении. В ноябре 1904 г. он был освобожден из тюрьмы под залог ввиду тяжелого состояния здоровья, переехал в Петербург и поселился на квартире М. Горького и К.П. Пятницкого. С этого времени вся жизнь и деятельность И.П. Ладыжникова оказывается тесно связанной с М. Горьким. Он становится близким другом и преданным помощником писателя во всех его общественных и литературно-издательских делах.

Осенью 1905 г. И.П. Ладыжников по заданию ЦК РСДРП организовал в Женеве, а затем в Берлине партийное книгоиздательство для выпуска марксистской литературы и сочинений русских писателей, группировавшихся вокруг издательства «Знание», в первую очередь М. Горького. Тогда же он был назначен членом Хозяйственной комиссии при заграничном бюро ЦК РСДРП.

Вернувшись в начале 1914 г. из-за границы, И.П. Ладыжников в 1915 г. вместе с М. Горьким участвовал в создании издательства «Парус» и журнала «Летопись». После Февральской революции 1917 г. сотрудничал в горьковской газете «Новая жизнь». В 1918 г. с М. Горьким и А.Н. Тихоновым организовал издательство «Всемирная литература» и до 1921 г. был членом его редакционной коллегии.

В 1921–1923 гг. по решению Политбюро ЦК РКП(б) И.П. Ладыжников работал в Берлине в торговом и издательском акционерном обществе «Книга». Фактически возглавляя это общество, он развернул широкое издание произведений М. Горького за границей, в том числе выпустил в течение года, с октября 1922 по октябрь 1923, первые 16 томов Полного собрания сочинений писателя. В дарственной надписи на первом томе М. Горький 5 октября 1923 г. написал: «Мой дорогой, старый друг Иван Павлович, — с десятками людей — и очень крупных — были у меня отношения дружбы, но никто из них не вызывал у меня такого крепкого и нежного чувства люб-

ви, уважения и удивления душевной чистотою своей, как это вызвали Вы. Я не говорю уже о благодарности за все то, что Вами сделано для меня за время долголетней дружбы нашей. Крепко обнимаю. М. Горький» [7, с. 293].

После смерти М. Горького И.П. Ладыжников посвятил свою жизнь сохранению, собиранию и систематизации литературного наследия писателя. С 1936 г. он работал в комиссии по приемке рукописей и переписки М. Горького, в 1937 г. был зачислен научным консультантом в Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. Под его редакцией вышли книги «История русской литературы» Горького (М.: ГИХЛ, 1939) и «Описание рукописей А.М. Горького» (Ч. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1948). После начала Великой Отечественной войны И.П. Ладыжников сопровождал в эвакуацию из Москвы в Томск архивы М. Горького, А.С. Пушкина, Л.Н. Толстого. Иван Павлович пережил тяжелые годы войны и успел стать свидетелем великой победы советского народа над фашистской Германией. Он скончался в Москве 20 октября 1945 г.

О зарождении в начале 1905 г. нового зарубежного русскоязычного издательства позже вспоминал один из его организаторов, В.Д. Бонч-Бруевич. Он рассказывал, что в январе 1905 г. В.И. Ленин сообщил ему: «Есть предложение от Горького организовать за границей издание его произведений, а также писателей, входящих в группу “Знание” с тем, чтобы доход от этих изданий поступал в кассу нашей партии» [5, с. 187]. Выполняя поручение Ленина, В.Д. Бонч-Бруевич встретился в России с М. Горьким и К.П. Пятницким. Видимо, именно М. Горький предложил кандидатуру И.П. Ладыжникова в качестве руководителя нового издательства и представителя своих интересов и интересов своих товарищей-писателей за рубежом. В Архиве А.М. Горького сохранились нотариально заверенные копии договоров И.П. Ладыжникова с М. Горьким, Л.Н. Андреевым, Е.Н. Чириковым и С. Скитальцем (С.Г. Петровым) о ведении их издательских дел за границей, датированные 6 августа 1905 г., а также нотариально заверенная копия «Удостоверения», выданного М. Горьким в тот же день И.П. Ладыжникову:

> Я, нижеподписавшийся, Алексей Максимович Пешков (М. Горький) подтверждаю, что 6/19 августа 1905 г. заключил с Иваном Павловичем Ладыжниковым нотариальный договор относительно новых моих произведе-

ний, которые будут опубликованы с 6/19 августа до 1/14 январяя 1911 года. На основании его мною предоставлены И.П. Ладыжникову, до 1/14 января 1911 года, следующие права: 1) исключительное право переводить указанные произведения на другие языки, диалекты и издавать эти переводы; 2) исключительное право помещать эти переводы в периодических изданиях; 3) исключительное право ставить эти переводы на сцене; 4) право защищать мои интересы судебным порядком.

6/19 августа 1905 года.

Нижегородский цеховой Алексей Максимович Пешков. М. Горький»[1].

17 (30) августа 1905 г. И.П. Ладыжников с доверенностями М. Горького и других писателей-«знаньевцев» приехал в Швейцарию. Здесь он узнал, что заграничное бюро ЦК РСДРП во главе с Лениным решило организовать издательство в Женеве и назвать его «Демос». В связи с этим он сообщал 20 августа К.П. Пятницкому: «Я заявил, что право голоса в выборе места для конторы принадлежит также и моим доверителям <…>. Я имел в виду узнать Ваше и Ал. Макс. мнение о месте бытия конторы в Женеве»[2]. 27 августа К.П. Пятницкий от имени М. Горького ответил на этот запрос телеграммой: «Женеве хорошо. Авторы согласны» [8, т. 5, с. 81]. А следом и сам М. Горький обозначил свою позицию по поводу местонахождения и названия нового издательства:

Дорогой товарищ!

Женева так Женева, ни я, ни К<онстантин> П<етрович> ничего не имеем против. 5 — в течение 2-х месяцев вышлю — 2 т. в конце сентября, 1 — в половине октября, 2 — в конце. Туго мне придется!

“Demos” — хорошо! [8, т. 5, с. 83–84].

Из этого письма видно, что М. Горький был не только идейным вдохновителем и инициатором заграничного издательства, но и его спонсором, обещал внести крупную по тем временам сумму в 5 тыс. руб. на организацию и развитие нового дела. А первую тысячу рублей М. Горький выдал И.П. Ладыжникову еще в России, до отъезда последнего в Женеву. 11 авгу-

1 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. БИО 9-60.

2 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ПТЛ 10-79-43.

ста 1905 г. И.П. Ладыжников дал расписку К.П. Пятницкому в том, что он получил от Горького указанную сумму[3].

По предложению Ленина в редколлегию нового партийного издательства вошли, кроме И.П. Ладыжникова, В.Д. Бонч-Бруевич и Е.Д. Стасова. Тогда же в Женеве была организована небольшая типография. Но возможности этой типографии были недостаточны для печатания крупных работ, и издательство «Демос» заключило договор с немецким социал-демократом И.Г.В. Дитцем, владевшим большим издательством и типографией в Штуттгарте. (Подробнее о Дитце и его издательской деятельности см.: [3, с. 111–115]). В.Д. Бонч-Бруевич позже вспоминал о сотрудничестве «Демоса» с Дитцем: «Когда я написал Дитцу о новом издательстве “Демос”, где должны были выходить на русском языке лучшие наши авторы беллетристы, и предложил печатать все это у него в количестве двух тысяч экземпляров каждой книжки, он сейчас же откликнулся и охотно на это согласился» (цит. по: [3, с. 113]). Вскоре Дитцу были посланы полученные от К.П. Пятницкого две рукописи: пьеса М. Горького «Дети солнца», написанная им во время месячного тюремного заключения в Петропавловской крепости, и сказка С. Скитальца «Полевой суд». Причем «Демос» выпустил книгу М. Горького дважды, напечатав ее в типографии Дитца и в швейцарской типографии Х. Цёльнера (подробнее см.: [3, с. 114–117]).

Однако вскоре события в России — Всероссийская политическая стачка в октябре 1905 г. и нарастание революционного движения — коренным образом сказались на дальнейшей деятельности «Демоса». Ленин с ближайшими сподвижниками решил срочно ехать в Россию. Перед отъездом он распорядился «свернуть» издательство и типографию в Женеве. «Все имущество “Демоса”, — вспоминал В.Д. Бонч-Бруевич, — было передано И.П. Ладыжникову, как затратившему свои собственные средства на его организацию и средства А.М. Горького, доверенным лицом которого он являлся» (цит. по: [3, с. 118]).

После закрытия «Демоса» И.П. Ладыжников в декабре 1905 г. перенес свою издательскую деятельность в Берлин. Здесь он организовал фирму, которую по тогдашним немецким законам должен был назвать своим именем. Так в Берлине появилось русскоязычное издательство под назва-

3 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-п 42-1-48.

нием „Bühnen- und Buch-Verlag russischer Autoren J. Ladyschnikow“ («Сценическое и книжное издательство русских авторов И. Ладыжникова»), которое в переписке Горького с владельцем издательства нередко именовалось просто “Verlag”. Первое время И.П. Ладыжников продолжал сотрудничать с издательством Дитца, поскольку не имел еще своей материально-технической базы. Первые книги, рукописи которых были получены И.П. Ладыжниковым из Петербурга от К.П. Пятницкого или из Америки от М. Горького («Враги», «Русский царь», «В Америке», «Прекрасная Франция», «Один из королей республики», «Жрец морали», «Хозяева жизни», «Товарищ!»), выходили под маркой Дитца.

Е.Н. Прохоров считал, что нельзя отождествлять издательства Дитца и Ладыжникова, как это делали некоторые исследователи, и что все вышеуказанные издания принадлежат исключительно Дитцу [3, с. 118]. Но нам кажется, что это слишком формальный подход. Если даже на титулах вышеуказанных книг не стояла фирма И.П. Ладыжникова, он тем не менее имел к их выпуску прямое касательство. Вероятно, он осуществлял подготовку рукописей для издания, а печатал их затем Дитц в своей типографии. Во всяком случае в изданных позже нескольких каталогах «Издательства И.П. Ладыжникова» все перечисленные книги неизменно фигурируют как выпущенные именно этим издательством.

Первой книжкой М. Горького, вышедшей в феврале 1907 г. под маркой издательства И.П. Ладыжникова, был очерк «9-е января». Писатель в это время уже находился на Капри и заканчивал работу над повестью «Мать». В России повесть вышла в сборниках «Знание» с большими цензурными изъятиями и только в 1917 г. была напечатана полностью. Положение неподвластного царской цензуре издательства И.П. Ладыжникова выгодно отличалось от положения российских издательств. В 1907 г. «Мать» без сокращений была выпущена в Берлине И.П. Ладыжниковым. Заграничное издание знаменитого произведения разошлось мгновенно, и уже осенью того же года М. Горький начал перерабатывать повесть для нового издания, которое вышло в начале 1908 г. Постепенно издательство И.П. Ладыжникова встало на ноги и набирало силу. В 1908–1912 гг. оно успешно справлялось с поставленными перед ним задачами, дело заграничного издания русских авторов, прежде всего М. Горького, было прекрасно налажено. За это время в издательстве вышли повести М. Горького «Исповедь», «Шпион», «Лето»,

«Городок Окуров», «Жизнь Матвея Кожемякина», пьесы «Дети солнца», «Последние», «Чудаки», «Васса Железнова», «Зыковы», рассказы «Романтик», «Мордовка», «Случай из жизни Макара», «Рождение человека», цикл «Жалобы», сборники «Сказки» («Сказки об Италии»), «Русские сказки», «Записки проходящего».

Издательство И.П. Ладыжникова было успешным, но малодоходным предприятием, постоянно испытывавшим денежные трудности. Возможно, сам его владелец был недостаточно компетентен в финансовых вопросах, а может быть, почти все доходы издательства уходили в партийную кассу большевиков, как это и было задумано с самого начала. Не последнюю роль сыграл тут, вероятно, и главный автор И.П. Ладыжникова — М. Горький. Анализ их переписки за 1909–1911 гг. позволяет делать такие предположения. Писатель был абсолютно чужд какой-либо финансовой дисциплины, не умел экономно тратить деньги и не был особенно внимателен в финансовых делах. Вокруг него всегда кормилось множество разных людей: близких друзей, родных и просто случайных знакомых. М. Горький всегда считал своим долгом помогать всякому обратившемуся к нему за помощью, а сам жил в постоянном дефиците средств. Видимо, именно поэтому почти все его письма этого времени И.П. Ладыжникову сопровождались нетерпеливыми просьбами прислать деньги. И верный друг, несмотря на собственные затруднения, всегда изыскивал для М. Горького ту или иную необходимую сумму. Особенно большие траты возникли у М. Горького в связи с организацией в 1909 г. Каприйской школы для российских революционных рабочих. Он оплатил из своих средств проезд, проживание и полное обеспечение приехавшим слушателям школы. Недаром М. Горький в одном из писем И.П. Ладыжникову с очередной просьбой о деньгах признавался: «Подкузьмила меня школа...» [8, т. 7, с. 203].

Ко всему прочему в 1909 г. окончательно испортились отношения М. Горького с одним из руководителей товарищества «Знание» К.П. Пятницким. Пострадавшее во время революционных событий 1905–1907 гг. «Знание» все больше беднело и разорялось. В это время в «моду» у читающей публики все более входила новая литература — литература модернизма. Опытный книгоиздатель К.П. Пятницкий, понимая, что спасти дело может только расширение круга издаваемых книг, хотел привлечь в «Знание» прежде чуждых издательству авторов. М. Горький же не хотел и не мог

идти на компромисс в таком важном для него вопросе, выступал резко против изменения идейного «лица» товарищества. Он стал тяготиться своим участием в этом издательстве и неоднократно просил именно И.П. Ладыжникова, которому он бесконечно доверял, заняться урегулированием его финансовых и юридических отношений со «Знанием» и поисками новых возможностей для издания своих произведений в России. И.П. Ладыжников в связи с этими поручениями М. Горького уезжает в Россию, и с 1911 г. всеми делами берлинского издательства начинает заниматься его сотрудник Борис Николаевич Рубинштейн.

Вероятно, в связи с этими переменами в работе издательства, а также из-за постоянных финансовых трудностей в июне 1911 г. между И.П. Ладыжниковым, Б.Н. Рубинштейном и российским книгоиздателем И.Д. Сытиным был заключен договор, по которому вместо прежнего «„Bühnen- und Buch-Verlag russischer Autoren J. Ladyschnikow“ было учреждено издательское общество „J. Ladyschnikow Verlag G. m. b. H.“»[4]. Правда, И.Д. Сытин вскоре вышел из фирмы, уступив свои права И.П. Ладыжникову, но Б.Н. Рубинштейн остался его компаньоном.

Оставшийся в Берлине Б.Н. Рубинштейн повел рискованную финансовую политику. Он заключил невыгодный договор с наследниками Л.Н. Толстого об издании произведений писателя и взял кредит, который издательство не смогло погасить в срок. Осознав, что фирму ожидает неминуемый крах, Б.Н. Рубинштейн срочно вызвал на помощь из Петербурга своего компаньона. По приезде в Берлин И.П. Ладыжников первое время скрывал от М. Горького истинное положение вещей, пытаясь разобраться на месте в запутанных финансовых делах издательства и найти решение, как избежать скандала и банкротства.

М. Горький узнал о катастрофе от Л.Н. Андреева, которому издательство И.П. Ладыжникова также было должно немалые деньги. «Леонид Андреев, — писал М. Горький И.П. Ладыжникову 25 ноября 1912 г., — сообщает мне: “Бедный И.П. — сначала пожар, теперь — крах”. Что такое, какой крах?» [8, т. 10, с. 203]. Тогда И.П. Ладыжников был вынужден поставить М. Горького в известность о реальном положении дел в издательстве. «Здесь, в Берлине, — писал он в ответ 12 декабря 1912 г., — у Verlaga действи-

4 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-изд 35-1-1.

тельно крах <...> Борис Николаевич до последнего месяца скрывал от нас положение дел в Verlage и только когда было невозможно дальше скрывать, прислал мне месяц назад телеграмму: “положение очень тяжелое, приезжайте немедленно” <...>. В кассе всего 14 тысяч марок, а платежей срочных около 40 т. <...> Критический момент произошел, главным образом, потому, что вот уже второй м-ц в Лейпциге общая забастовка служащих у всех комиссионеров, через которых почти исключительно идет книжная торговля в Германии. Забастовка остановила всю книжную торговлю»[5]. В тот же день И.П. Ладыжников написал М. Горькому снова, как бы подводя итог рассказанному выше: «Выход из скандального положения предвидится более или менее приличный: удастся, должно быть, заложить весь склад книг Verlaga и полученными деньгами погасить все долги. Скандала удастся таким образом избежать, но зато все деньги, вложенные в дело, будут потеряны, и я уйду из Verlaga с 15 января, не буду нести уже никакой ответственности. Дела Verlaga будет вести по-прежнему Борис Николаевич, положение которого в заложенном Verlage будет довольно трудное»[6].

В ряде ответных писем М. Горький советовал другу не сдаваться, найти какой-то выход и предлагал свою помощь. «Друг мой Иван Павлович, — писал он, например, 3 декабря 1912 г., — необходимо принять все меры для того, чтоб дело с “Verlag”ом не заканчивалось скандалом, если только скандал грозит отемнить Ваше доброе имя и отодвинуть Вас от работы, в коей Вы можете быть особенно полезны в наше время.

Посылаю письмо Bernsteina — нельзя ли через его посредство продать права на гонорар с “Радды”, сразу же получив за это одновременно куш в 3–5 тысяч? Нельзя ли продать взыскание с Кассирера хоть за 50%? Наконец — не возьмет ли Чертков вексель с меня? Придумайте что-нибудь, но — не сдавайтесь! Займем у Каменских, у чорта, расплатимся, — но не позволяйте жуликам побеждать!» [8, т. 10, с. 210].

Однако И.П. Ладыжникову вскоре все же пришлось передать все свои издательские права Б.Н. Рубинштейну, ставшему единственным владельцем фирмы. 4 апреля 1913 г. Б.Н. Рубинштейн выдал И.П. Ладыжникову следующую справку: «Настоящим удостоверяется, что г-н Иван Ладыжников с 21 декабря 1912 г. больше не является компаньоном нашей фирмы и в де-

5 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-п 42-1-11.
6 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-п 42-1-12.

лах фирмы никакого участия не принимает. Общий пай И. Ладыжникова с 21 декабря 1912 г. перешел к другому владельцу» (цит. по: [3, с. 121–122]). Но при этом, что особенно важно подчеркнуть для понимания дальнейшего хода событий, издательство продолжало носить имя прежнего владельца И.П. Ладыжникова.

Положение нового владельца издательства действительно было незавидным. Ведь все имущество фирмы было заложено. К тому же приближалась Первая мировая война, во время которой вести дела русскоязычного издательства во вражеской стране стало еще труднее. Все прежние контакты издательства с Россией во время войны были прерваны. И.П. Ладыжников ничего не знал о судьбе фирмы, носившей его имя. 14 ноября 1914 г. он писал Е.П. Пешковой: «От Рубинштейна ничего не получил, ничего о нем за все время войны не слыхал <…>. Издательство, конечно, погибнет, если уже не погибло»[7]. Однако И.П. Ладыжников ошибся. Издательство, пережив войну и революции в России и в Германии, просуществовало еще довольно долгое время. Из большевистского, организованного по решению ЦК партии во главе с Лениным, оно постепенно превратилось в коммерческую фирму, издававшую все, что могло принести доход. В годы войны “Verlag” ориентировался на выпуск книг для многочисленных русских военнопленных, а после ее окончания и победы революции в России — на издание книг для русской эмиграции, в первую очередь — произведений русской классики под общим названием «Русская библиотека». Второй значительной серией издательства являлась «Библиотека современного знания», включавшая популярные книги по различным отраслям прикладных и естественных наук.

В послереволюционное время «Издательство И.П. Ладыжникова» продолжало в конкурентной борьбе с другими эмигрантскими издательствами успешно отстаивать свое право на существование. При этом Б.Н. Рубинштейн, видимо, очень ценил старые связи с Россией, с русскими писателями и особенно с М. Горьким. Вскоре после заключения Брестского мира между советской Россией и Германией ему удалось переслать своему бывшему начальнику «Каталог издательства И. Ладыжникова в Берлине» на русском языке выпуска 1917 г. и два каталога на немецком языке 1918 г. Сре-

7 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ПТЛ 10-80-1.

ди изданных этим издательством книг на русском языке наибольшее число наименований принадлежит Л.Н. Толстому (10 наименований), Л.Н. Андрееву (28 наименований) и М. Горькому (40 наименований). Воспроизведем этот алфавитный перечень произведений М. Горького в том порядке, в каком они расположены в «Каталоге»:

«Букоемов. Очерки; Варвары. Пьеса; Васса Железнова. Сцены; Враги. Сцены из жизни русских рабочих. (В России запрещено к постановке); *В Америке.* Очерки. Содержание: Город Желтого Дьявола. — Царство скуки. — “Mob”. — Чарли Мэн; В людях; Городок Окуров. Хроника; Дачники. Сцены; 9-е января. Очерк (В России конфисковано); Дети. Комедия; Дети солнца. Драма; *Детство;* Жалобы. Четыре части. Каждая часть; *Жизнь ненужного человека.* Роман (В России конфисковано); Записки проходящего. Очерки. Часть I, Часть II; Зыковы. Сцены; Интервью. Прекрасная Франция. Один из королей республики. Жрец морали. Хозяева жизни; *Исповедь.* Повесть; *Лето.* Повесть; Матвей Кожемякин. Повесть в четырех частях. Каждая часть; *Мать.* Повесть из жизни рабочих. (В России конфисковано); Мордовка. Рассказ; Последние. Сцены; Рассказ Филиппа Васильевича; Романтик. Рассказ; *Русские сказки;* Сказки 1 — 3; Сказки 1 — 22; *Случай из жизни Макара.* Рождение человека. Два рассказа; *Солдаты.* Очерки. (В России конфисковано); Товарищ! Сказка; Три дня. Рассказ; Тюрьма. Рассказ; Хозяин. Повесть; Человек. Поэма; А.П. Чехов. Отрывки из воспоминаний; Чудаки. Сцены»[8].

Посылая этот каталог, Б.Н. Рубинштейн подчеркнул в нем карандашом названия книг (они выделены курсивом), которые были им переизданы снова в годы войны. Кроме того, на полях каталога Б.Н. Рубинштейн написал от руки еще три наименования только что вышедших книг М. Горького: «Весельчак», «Старик», «Революция и культура». В сопроводительном письме И.П. Ладыжникову от 21 июня 1918 г. он подробно рассказывал о положении и делах издательства. Вот что он писал, в частности, об издании книг М. Горького:

> Больше всего для Вас будет интересно то обстоятельство, что подчеркнутые мною произведения Алексея Максимовича выпущены мною за время

8 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. КГ-изд 35-1-13.

войны новым изданием <...> и что некоторые из этих книг вышли за время войны уже вторым изданием. На днях вышли в свет отдельным сборником под заглавием «Революция и культура» статьи А.М. за 1917 г., напечатанные в «Новой жизни» <...>. Посылаю Вам также экземпляр пьесы «Старик» и при первой возможности пошлю Вам дальнейшие экземпляры.

Что касается немецких изданий — произведений А.М., то они также идут недурно. Печатаю теперь «Мать» новым изданием, и по моей инициативе издательство К. Вольфа в Лейпциге выпустило «Трое», причем продано уже около 10000 экземпляров <...> «Детство» на немецком языке издано в количестве 16000 экз. и почти целиком распродано. («В людях» теперь печатается). «На дне» довольно часто было поставлено, так что в общей сложности для Алексея Максимыча имеется свыше 20000 марок <...>. Помимо того, я недавно выпустил томик рассказов А.М. под общим заглавием «Весельчак», который теперь переводится Шольцем[9].

С 1913 г. М. Горький печатался в России уже не в «Знании», а в других изданиях и издательствах. Но за рубежом он был связан прежними обязательствами с «Издательством И.П. Ладыжникова», т. е. с Б.Н. Рубинштейном. Как видно из только что процитированного письма, Б.Н. Рубинштейн порою сам, без ведома М. Горького, брал из русской периодики его произведения, формировал из них сборники рассказов и статей и издавал в своем издательстве, носившем чужое имя. Отдельные произведения М. Горького (например, законченную осенью 1917 г. пьесу «Старик») с согласия автора передавал Б.Н. Рубинштейну «по старой памяти» И.П. Ладыжников. А в 1920 г. писатель, отчаянно нуждавшийся в деньгах, и сам был вынужден предложить Б.Н. Рубинштейну для переиздания свои «Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом». «Товарищ Рубинштейн! — писал он 30 июня 1920 г. — У Вас есть принадлежащие мне деньги, — будьте любезны выдать их Зиновию Исаевичу Гржебину, — предъявителю сего — под расписку. Очень обяжете!

Как Вы поживаете? Слышал, что дела Ваши идут довольно успешно. Предлагаю Вам издать мои воспоминания о Л.Н. Толстом, — экземпляр их Вы можете получить от Гржебина и с ним же произвести расчет» [8, т. 13, с. 100].

9 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ПТЛ 14-16-1.

Последним произведением М. Горького, напечатанным на русском языке в «Издательстве И.П. Ладыжникова» после публикации в нем в 1921 г. мемуарного очерка о Л.Н. Толстом, стал публицистический цикл статей «О русском крестьянстве». Прекрасно понимая, что эти статьи в новой России будут запрещены, и уже не царской, а советской цензурой, М. Горький обратился за советом к старому другу И.П. Ладыжникову. В письмах от 8 и 12 января 1922 г. недавно прибывший в Германию и остро нуждавшийся в деньгах М. Горький спрашивал его, в каком из заграничных издательств он может напечатать этот цикл [8, т. 14, с. 10, 12]. И.П. Ладыжников, находившийся в это время в Берлине, видимо, переговорил с Б.Н. Рубинштейном, который предложил не только опубликовать статьи в «Издательстве И.П. Ладыжникова», но и выпустить на немецком языке новое собрание сочинений М. Горького. 23 января 1922 г. писатель отвечал: «На предложение Рубинштейна я, конечно, с радостью согласен. Давайте деньги! Смешно мне, но — я никогда еще не думал так много о моем материальном благополучии. Это объясняется тем, что я хочу — и должен — много работать над серьезными вещами...» [8, т. 14, с. 21]. В результате этих переговоров цикл из 10 статей «О русском крестьянстве» вышел отдельной книжкой в начале октября 1922 г. в берлинском издательстве „J. Ladyschnikow Verlag“ (см. подробнее: [8, т. 14, с. 361]). Как и следовало ожидать, в России эта книга смогла увидеть свет только в годы «перестройки». Собрание сочинений М. Горького на немецком языке в 8 томах было издано Б.Н. Рубинштейном совместно с мюнхенской фирмой Курта Вольфа в 1923 г.

С этого времени М. Горький больше не печатался в фирме „J. Ladyschnikow Verlag“, все его новые произведения выходили теперь на русском языке за границей в финансируемом советским правительством берлинском издательстве «Книга», которым заведовал все тот же испытанный и верный друг писателя — И.П. Ладыжников. Но у Б.Н. Рубинштейна по-прежнему сохранялись права на переводы и публикацию произведений М. Горького на иностранных языках. По мере сближения писателя с советскими структурами и институциями, он все больше тяготился этой связью с компрометирующим его «эмигрантским» издательством. Вот характерный пример. В.Ф. Ходасевич послал М. Горькому 9 июля 1924 г. вырезку из газеты “Vossische Zeitung” (1924. № 306. 29 июня) с рассказом из книги «Заметки из дневника. Воспоминания» и спрашивал, с согласия ли М. Горького

осуществлена эта публикация в консервативной немецкой газете. «Если тут виноват Ладыжников, — писал Ходасевич, — то учините ему, что следует, дабы он Вас не компрометировал» [8, т. 15, с. 432]. В ответ М. Горький с раздражением и досадой писал: «Появление рассказа моего в “Vossische” — вполне естественно: *все* плоды трудов моих куплены Куртом Вольфом и Рубинштейном, т. е. “Verlagom Ладыжникова”, сии купцы могут печатать меня даже на клозетной бумаге, что они, вероятно, и сделают. Ибо — современному жителю Европы читать некогда. “Таково положение писателя при капиталистическом строе”, как говорит т. Луначарский» [8, т. 15, с. 30].

Недовольство М. Горького возглавляемым Б.Н. Рубинштейном «Издательством И.П. Ладыжникова» год от года нарастало. Бросается в глаза, что писатель старался не обращаться напрямую к Б.Н. Рубинштейну, а действовал в первые годы жизни за границей через И.П. Ладыжникова, а позднее — через своих секретарей П.П. Крючкова или М.И. Будберг. 13 июля 1925 г. он писал, например, Крючкову:

> Дорогой и уважаемый Петр Петрович,
>
> Мне кажется, я имею право сказать, что издательство Ладыжникова распространяет мои книги на немецком языке недостаточно энергично. Я замечаю также, что новые мои рассказы 22–24 годов не изданы до сего дня, хотя по-русски они вышли уже давно. И вообще я имею все основания быть недовольным работою издательства в области моих интересов как писателя. Не будете ли Вы любезны указать на все это фирме «Ладыжников»? [8, т. 15, с. 216].

В комментариях к этому и некоторым другим письмам М. Горького П.П. Крючкову, напечатанным в Полном собрании сочинений писателя, возникла явная путаница. Хотя М. Горький критикует в данном случае «Издательство И.П. Ладыжникова», уже более десяти лет возглавляемое Б.Н. Рубинштейном, но комментатора этого письма, видимо, ввело в заблуждение имя И.П. Ладыжникова, который в это время возглавлял в Берлине акционерное общество «Книга» (с 1923 г. «Международная книга»), поэтому все упреки М. Горького были в комментариях переадресованы этому издательству (см.: [8, т. 15, с. 652–653]).

Недовольство М. Горького деятельностью Б.Н. Рубинштейна по представлению его авторских прав заставило писателя искать другие воз-

можности для публикации своих произведений за границей. 17 марта 1926 г. к М. Горькому обратилось издательство “Malik Verlag” с предложением выпустить его собрание сочинений на немецком языке. Но этому мешал старый договор с «Издательством И.П. Ладыжникова». Поэтому М. Горький, действуя через своего секретаря М.И. Будберг, попытался разорвать прежний договор. 1 апреля 1926 г. М.И. Будберг сообщала писателю из Германии: «С Рубинштейном покончим на моем обратном пути. Но сделать это — нелегко» [4, с. 137]. Наконец, летом 1926 г. М. Горькому удалось расторгнуть ставший для него кабальным договор с рубинштейновским «Издательством И.П. Ладыжникова» об издании его произведений на иностранных языках за рубежом. В Архиве А.М. Горького хранятся две доверенности М. Горького на имя П.П. Крючкова, датированные 26 июля 1926 г. В одной он уполномочивал своего секретаря «произвести все необходимые действия и расчеты по расторжению договора <...> с фирмой И.П. Ладыжникова в лице Б.Н. Рубинштейна» [8, т. 16, с. 105], в другой — поручал ему же «вести переговоры и заключать договоры с книгоиздательскими фирмами Германии» [8, т. 16, с. 106] об издании его книг. 15 августа 1926 г. М. Горький через П.П. Крючкова заключил договор с издательством “Malik Verlag” на издание Собрания сочинений и выпуск своих произведений отдельными книгами. С этого времени фирма “Malik Verlag” получила исключительное право издавать произведения М. Горького на немецком языке[10].

Отношение советских властей к «Издательству И.П. Ладыжникова» к этому времени кардинально изменилось. Теперь оно оценивалось как враждебное и чуждое большевистскому режиму. Позже В.Д. Бонч-Бруевич свидетельствовал об этом в своих воспоминаниях: «В секретном “Списке враждебных эмигрантских издательств, книги коих, независимо от их содержания, не пропускаются в пределы СССР” в отделе V мы находим, к великому нашему сожалению, следующее указание: “Равным образом не допускаются книгоиздательства “Гржебина” (Берлин), “Умса-Пресс” (Нью-Йорк-Прага) и “И.П. Ладыжников” (Берлин)”. Это черное пятно упало по существу на очень хорошее издательство, где в свое время, до Октябрьской революции, были изданы лучшие демократические произведения писателей группы “Знания” и произведения самого А.М. Горького. Все они попали

10 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. БИО 12-21.

под запрет в этом издании благодаря несомненно необдуманному опрометчивому шагу И.П. Ладыжникова, которому, конечно, не следовало было продавать вместе с имуществом своего книгоиздательства и свою фамилию» [6, с. 254]. Да и сам бывший владелец издательства И.П. Ладыжников все более тяготился тем, что эта скомпрометированная в глазах советской власти заграничная фирма продолжает носить его имя. В автобиографии 1926 г. И.П. Ладыжников постарался от нее дистанцироваться как можно дальше. «Это издательство в 1913 году, как малодоходное, — писал он, — по требованию ЦК было продано в частные руки, и с тех пор я не принимаю никакого участия в названном издательстве, носящем мое имя, снять которое в силу немецких законов я не в состоянии»[11]. О многом говорит и тот факт, что, рассказывая в этой автобиографии о своей заграничной дореволюционной работе в берлинском издательстве, благородный И.П. Ладыжников, видимо, из осторожности ни разу не упомянул об участии в нем М. Горького, но подчеркивал, что издательство было создано по инициативе ЦК РСДРП и действовало до 1913 г. исключительно в интересах партии.

Видимо, еще в апреле 1926 г., во время переговоров с Будберг Рубинштейну удалось оставить за собой право по-прежнему распоряжаться переводами и постановками пьес Горького за рубежом. В мае 1926 г. он переименовал свое издательство в театральное, но имя И.П. Ладыжникова так и не исчезло из его названия. Оно стало называться „J. Ladyschnikow Theaterverlag“ («Театральное издательство И. Ладыжникова»). Начиная с мая 1926 г. и кончая 1931 г. это издательство регулярно высылало М. Горькому финансовые отчеты об отчислениях авторского гонорара с зарубежных постановок его пьес. Дела и переговоры об этих переводах и постановках вела в эти годы с «Театральным издательством» М.И. Будберг.

В не всегда точных комментариях современных исследователей по поводу этого издательства отчасти виновата сама М.И. Будберг, которая в письмах М. Горькому вместо «Издательства И.П. Ладыжникова» иногда писала просто Ладыжников (без кавычек). Например, 3 августа 1927 г. она сообщала М. Горькому о тяжелом материальном положении Б.Н. Рубинштейна: «Бедный Рубинштейн (Ладыжников) очень болен и беден...» [4, с. 154]. В другом письме М. Горькому от 18 августа 1931 г. та же М.И. Будберг, гово-

11 Архив А.М. Горького ИМЛИ РАН. ФИЛ 2-1.

ря, как это видно из контекста, об издательстве Б.Н. Рубинштейна, называет его просто Ладыжников: «...как быть с Ладыжниковым — как-нибудь нужно с этим покончить» [4, с. 221]. И введенные ею в заблуждение комментаторы письма были вынуждены написать: «О чем идет речь, установить не удалось» [4, с. 463]. Хотя из предыдущего развернутого комментария к этому же письму становится ясно, что речь в данном случае шла о конфликтной ситуации, возникшей в связи с переработкой романа «Мать» в пьесу для заграничных театров, которой занимался Б.Н. Рубинштейн.

Последним драматическим произведением М. Горького, которое было с согласия писателя передано «Театральному издательству И. Ладыжникова» для перевода, публикации в Германии и закрепления авторских прав, стала пьеса «Егор Булычов и другие». 16 июля 1931 г. М.И. Будберг запрашивала Б.Н. Рубинштейна, как обстоят дела с переводом и перепечаткой этой пьесы [9, т. 19, с. 494]. 18 августа она же напоминала Рубинштейну: «Пьесу про Егора Булычова следует поторопиться протолкнуть, осенью ее ставят в Художественном театре. Что Вы по этому поводу сделали?» [4, с. 462]. 26 сентября М.И, Будберг снова торопила своего адресата: «Готов ли перевод “Булычова” и передали ли Вы его “Malik Verlag” для закрепления <авторских прав. — *Н.П.*>» [4, с. 464].

Из всего вышеизложенного следует сделать вывод: сотрудничество М. Горького с «Издательством И.П. Ладыжникова», которое началось в 1905 г., с самого его зарождения, продолжалось в той или иной степени, в той или иной форме почти до самого конца его деятельности, до 1932 г.

Ценные сведения о дальнейшей судьбе архива «Издательства И.П. Ладыжникова» и его владельца Б.Н. Рубинштейна содержатся в вышеупомянутой статье А.О. Анисимова. Ученый пишет: «Борис Рубинштейн, находясь в Берлине, собирал и хранил архив долгие годы, вплоть до прихода к власти нацистов в 1933 г. В этом году его первый раз арестовывают, однако он пробыл в заключении относительно недолго. По освобождении Борис Николаевич завершает все издательские дела и в том же 1933 г., взяв весь архив издательства, перебирается с семьей в Париж. Там он живет в гостинице вплоть до 1944 г., окончательно оставляя работу, но поддерживая деловую переписку. Однако буквально за несколько месяцев до прихода союзных войск в Париж он стал жертвой холокоста. Его снова арестовывают и помещают в 1944 г. в Освенцим. В лагере он умирает. Однако чудом архив

удается спасти. Одно время он находился в камере хранения парижского отеля, где жил Рубинштейн. А после войны англо-американские союзники находят родственников последнего в США и передают архив им. Более 70 лет архив находился в собственности семьи, а совсем недавно (в 2016 г.) был передан в дар Международному институту социальной истории в Амстердаме» [1].

М. Горький и через много лет с ностальгией вспоминал о времени своего активного сотрудничества с «Издательством И.П. Ладыжникова» и ставил его работу в пример советским издательствам. В январе 1933 г. он писал, например, тогдашнему руководителю ОГИЗа М.П. Томскому: «По поводу предложения иностранцев издавать нашу художественную литературу — я бы предложил возобновить издание наиболее удачных книг этого ряда в Германии, как это в свое время делал <...> И.П. Ладыжников <...> Издание книги в Германии на русском языке сохраняет за автором книги его права для всей Европы и Америки. Подробности и выгоды этой операции Вам могут рассказать Крючков и Ладыжников» [8, т. 21, с. 296].

1905–1912 гг. — «золотые годы» «Издательства И.П. Ладыжникова» — счастливо совпали с расцветом таланта и наиболее плодотворным творческим периодом в жизни главного автора этого издательства — Максима Горького. Это было время наиболее комфортного существования Горького-писателя, когда ему не надо было, нарушая напряженный творческий процесс создания того или иного нового произведения, тревожиться о его дальнейшей издательской судьбе, прилагать огромные усилия, тратить время и нервы, заботясь о том, чтобы оно скорее дошло до читателя. Товарищество «Знание» в России и «Издательство И.П. Ладыжникова» в Германии — это были как бы два огромных «крыла», которые, обеспечивая М. Горькому на протяжении почти десятилетия финансовую, политическую и литературную независимость, позволяли ему «лететь» дальше, к новым творческим свершениям.

Список литературы

Исследования

1 *Анисимов А.О.* Голландский архив «Издательства И.П. Ладыжникова»: новый комплекс источников об издательской деятельности российской диаспоры в Гер-

мании (1905–1932 гг.) // Одиннадцатые Макушинские чтения: материалы научной конференции (29–30 мая 2018 г., г. Томск). URL: https://www.makushin.me/past/11/17-24 (дата обращения: 10.12.2019).
2 *Дун А.З.* К истории книгоиздательства И.П. Ладыжникова // Ученые записки Ленинабадского педагогического института. Ленинабад, 1970. Вып. XXXVI: Вопросы литературы и методики ее преподавания. С. 96–110.
3 *Прохоров Е.И.* Текстология художественных произведений М. Горького. М.: Наука, 1973. 278 с.

Источники

4 А.М. Горький и М.И. Будберг: Переписка (1920–1936) // Архив А.М. Горького. М.: ИМЛИ РАН, 2001. Т. 16. 543 с.
5 *Бонч-Бруевич В.* Мои встречи с Горьким // Новый мир. 1928. № 5. С. 187–194.
6 Воспоминания В.Д. Бонч-Бруевича: Книгоиздательство «Демос», его возникновение, организация и деятельность / публ. О.Д. Голубевой // Записки отдела рукописей Гос. библиотеки СССР им. В.И. Ленина. М.: Книга, 1973. Вып. 34. С. 207–257.
7 *Горький А.М.* Письма к писателям и И.П. Ладыжникову // Архив А.М. Горького. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 7. 381 с.
8 *Горький М.* Полн. собр. соч. Письма: в 24 т. М.: Наука, 1997–2019.
9 *Горький М.* Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976.

References

1 Anisimov, A.O. “Gollandskii arkhiv ‘Izdatel’stva I.P. Ladyzhnikova’: novyi kompleks istochnikov ob izdatel’skoi deiatel’nosti rossiiskoi diaspory v Germanii (1905–1932 gg.)” [“Dutch Archive ‘Publishing House of I.P. Ladyzhnikov’: a New Set of Sources about the Publishing Activities of the Russian Diaspora in Germany (1905–1932)”]. *Odinnadtsatye Makushinskie chteniia: materialy nauchnoi konferentsii (29–30 maia 2018 g., g. Tomsk)*. [*Eleventh Makushin Readings: Proceedings of the Academic Conference (May 29–30, 2018, Tomsk)*]. Available at: https:// www.makushin.me /past/11/17-24 (Accessed 10 December 2019). (In Russ.)
2 Dun, A.Z. “K istorii knigoizdatel’stva I.P. Ladyzhnikova” [“On the History of the Book Publishing by I.P. Ladyzhnikov”]. *Uchenye zapiski Leninabadskogo pedagogicheskogo instituta* [*Scientific Notes of the Leninabad Pedagogical Institute*], issue XXXVI. Leninabad, 1970, pp. 96–110. (In Russ.)
3 Prokhorov, E.I. *Tekstologiia khudozhestvennykh proizvedenii M. Gor’kogo* [*Textual Criticism of M. Gorky’s Fiction*]. Moscow, Nauka Publ., 1973. 278 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)

АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И БОРИС САВИНКОВ: ИСТОРИЯ ОТНОШЕНИЙ В ПИСЬМАХ И ВОСПОМИНАНИЯХ

© 2021 г. А.М. Грачева

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, Санкт-Петербург, Россия

Дата поступления статьи: 10 января 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 07 апреля 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-346-379

Аннотация: В статье раскрыта история взаимоотношений А.М. Ремизова и Б.В. Савинкова с 1901 по 1924 г. Возникшие в период вологодской ссылки их дружеские контакты были временно разорваны борьбой за судьбу невесты Ремизова — Серафимы Довгелло. Во второй половине 1900-х гг. Ремизов выступил в роли мэтра известного революционера и начинающего литератора Савинкова. В 1910-е гг. их общение было прервано. Савинков и Ремизов встретились в 1917 г. в Петрограде. Их разделило неодинаковое отношение к русской революции. Последнее сближение произошло в Париже начала 1920-х гг., когда оба переживали тяжелый период аккомодации к миру русской послереволюционной эмиграции. После смерти Савинкова его образ неоднократно возникал в произведениях Ремизова 1925–1940-х гг. История их взаимоотношений существенно дополняет научные представления о параметрах русской культуры начала XX в. Статья дополнена первой публикацией текстов переписки Ремизова и Савинкова и неизвестных воспоминаний о нем А.М. и С.П. Ремизовых.

Ключевые слова: А.М. Ремизов, Б.В. Савинков, русская литература Серебряного века.

Информация об авторе: Алла Михайловна Грачева — доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, наб. Макарова, д. 4, 199034 г. Санкт-Петербург, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4708-098X

E-mail: ichnelat@rambler.ru

Для цитирования: *Грачева А.М.* Алексей Ремизов и Борис Савинков: история отношений в письмах и воспоминаниях // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 346–379. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-346-379



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

ALEXEY REMIZOV AND BORIS SAVINKOV: A HISTORY OF RELATIONSHIP IN LETTERS AND MEMOIRS

© 2021. Alla M. Gracheva
Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia
Received: January 10, 2021
Approved after reviewing: April 07, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: The article reveals a history of relations between A.M. Remizov and B.V. Savinkov from 1901 to 1924. Their friendly contacts that were established during their Vologda exile were temporarily interrupted by the struggle for the fate of Remizov's bride, Serafima Dovgello. In the second half of the 1900s, Remizov acted as the maitre of the famous revolutionary and novice writer Savinkov. In the 1910s, their communication was interrupted. Savinkov and Remizov met in 1917 in Petrograd. They disagreed in their attitude towards October Revolution. Their last rapprochement took place in Paris in the early 1920s, when both were going through a difficult period of accommodation to the world of the Russian post-revolutionary emigration. After Savinkov's death, his image repeatedly appeared in Remizov's works of the 1925–1940s. The history of their relationship significantly complements the understanding of the parameters of Russian culture at the beginning of the twentieth century. The article is followed up by the first publication of the correspondence between Remizov and Savinkov and obscure memoirs of him by A.M. and S.P. Remizovs.

Keywords: A.M. Remizov, B.V. Savinkov, Russian literature of the Silver Age.

Information about the author: Alla M. Gracheva, DSc in Philology, Director of Research, Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, Makarova Emb., 4, 199034 St. Petersburg, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4708-098X
E-mail: ichnelat@rambler.ru

For citation: Gracheva, A.M. "Alexey Remizov and Boris Savinkov: A History of Relationship in Letters and Memoirs." *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 346–379. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-346-379

История взаимоотношений Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957) и Бориса Викторовича Савинкова (1879–1925) примечательна для характеристики эпохи русского Серебряного века как времени парадоксально-логичных переплетений судеб и устремлений людей, одержимых различными по типу, но во многом равными по силе порывами к разрушению старого и созданию нового (общественного строя, морали, искусства etc.).

Хронология основных эпизодов их реальных контактов почти исчерпывающе представлена в ремизовском эссе «Савинков» (1932): «Трижды мне памятны наши встречи <...> В нашу первую встречу в Вологде, когда Ваша воля, еще не выразившаяся, выблескивала сквозь камень Вашего лица, <...> во вторую — петербургскую, перед Вашей поездкой в Севастополь, решавшей, но не решившей Вашу судьбу, когда камень прорезывался не насмешкой, а гневом и беспощадностью, <...> в Париже в последнюю встречу совсем незадолго до Вашего рокового конца, когда мы сидели в нашем пустынном бистро с музыкой» [26, с. 2–3].

Знакомство Ремизова и Савинкова — двух студентов, осужденных за противоправительственную деятельность, — состоялось в 1901 г. в Вологде, где оба отбывали ссылку. По своим экономическим и политическим взглядам А.М. Ремизов принадлежал к марксистам, подвергался судебному преследованию за организацию нелегальных рабочих кружков (см. подробнее: [5, с. 419–447]). В 1901 г. он был переведен из Устьсысольска в Вологду, где принял окончательное решение — отказаться от пути революционера и стать писателем. Б.В. Савинков первоначально был членом ранних социал-демократических организаций «Социалист» и «Социал-демократическая рабочая библиотека» и после их разгрома в январе 1901 г. был сослан в

Вологду. Там он пересмотрел былые убеждения, обратившись к идеологии и методам ведения борьбы с самодержавием революционного народничества, чьим преемником стала партия социалистов-революционеров [10, с. 543]. У него начала кристаллизоваться идея и собственного участия, и привлечения других к практике политического террора. При этом Б.В. Савинков также мечтал о литературной карьере, но, в отличие от А.М. Ремизова, он видел возможность соединения революционной борьбы и труда литератора. В Вологде, пользуясь советами своего товарища — ссыльного студента-филолога П.Е. Щеголева, они читали и творчески воспринимали произведения европейских и русских представителей «нового искусства» (М. Метерлинка, Г. Гауптмана, К. Тетмайера, В. Брюсова, К. Бальмонта etc.). И прежде всего оба литературных неофита находились под сильным стилевым влиянием прозы популярного тогда в России польского писателя-символиста Ст. Пшибышевского. Савинков и Ремизов вместе стали делать попытки опубликовать свои творения. Более решительный в этом плане Б.В. Савинков послал свои и ремизовские опусы авторитетному в революционных кругах писателю, главному редактору журнала «Русское богатство» В.Г. Короленко. В письме Ремизову от 4 сентября 1902 г. мэтр сообщал, что он по эстетическим причинам отклонил ремизовский рассказ «Бебка», «присланный мне Вашим товарищем Б. Савинковым»[1]. Однако будущий глава Боевой организации не смирился с неудачей. В том же 1902 г. он послал собственные и ремизовские произведения другому признанному революционной аудиторией литератору — М. Горькому [4, с. 41–52]. Позднее А.М. Ремизов вспоминал: «В Вологду по “конспиративным” делам приехала Лидия Осиповна Цедербаум (Дан) <...>. Я познакомился с ней у Савинкова. Она и была проводником меня и Савинкова в литературное святилище. <...> Из Вологды она поедет к Горькому в Арзамас: Савинков дал ей свой варшавский, очень похожий на Тетмайера и сатирическое: “о чёрте” под Горького, и мою “декадентскую” Эпиталаму и мой рассказ “Бебка”, кое-что Савинков исправил — “шероховатости” моего слога, о чем я узнаю потом. <...> Савинков не сомневался в успехе. <...> “Где и когда появятся наши рассказы?” Только об этом и говорилось. <...> Савинков написал новый рассказ из варшавской жизни, а из моего Щеголев выбрал мой тюрем-

1 *Короленко В.Г.* Письмо Ремизову А.М. 4 сентября 1902 г. // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 249. Л. 8.

ный свиток “В плену”. И наконец-то из Арзамаса письмо: отзыв Горького. Письмо было на имя Савинкова <...>. Письмо без обращения[2], но, как видно из содержания, нам обоим. Горький советовал нам заняться каким угодно ремеслом, только не литературой: “литераторство, писал Горький, дело трудное и ответственное и не всякому по плечу”. Были слова, относящиеся к одному Савинкову: “а ваш чертик неумный”. “А его черт умен?” — сказал Савинков...» [29, с. 453–454]. В итоге первые произведения обоих начинающих писателей: рассказ Б.В. Савинкова «Ночь» [15] и «Эпиталама (Плач девушки перед замужеством)» Ремизова [20] были опубликованы в газете «Курьер». Уже в Вологде Б.В. Савинков стал подбирать кадры для антиправительственной террористической организации. Одним из ее членов должна была стать ремизовская невеста — ссыльная выпускница Бестужевских курсов, участница революционного кружка эсеровского толка Серафима Довгелло. Начиная с ноября 1902 г. из-за борьбы за ее дальнейшую судьбу А.М. Ремизову пришлось вступить в острый конфликт с товарищами по ссылке и, прежде всего, с их лидером — Б.В. Савинковым [30, с. 155–156; 22, с. 125–126, 165–166]. Много лет спустя друг и помощница Ремизова Н.В. Резникова вспоминала: «А.М. рассказывал <...> Савинков <...> звал с собою С.П. для продолжения революционной деятельности. Она колебалась. Савинков уехал. Было условлено, что С.П. пошлет ему телеграмму о своем решении. В случае если она будет готова ехать, она пошлет телеграмму: “Скот продан”. В случае если она откладывает свой приезд: “Скот дорог”. С.П. поручила А.М. отправить именно такую телеграмму. А.М. самовольно и решительно протелеграфировал: “Скот не продается”. Действительно, С.П. отошла от революционной деятельности» [25, с. 131]. В июне 1903 г. Б.В. Савинков бежал из ссылки в Женеву, где вступил в существовавшую при ЦК партии эсеров «Боевую организацию» и вскоре стал заместителем ее руководителя — Е.Ф. Азефа. 30 мая (1июня) 1903 г. в связи с окончанием срока ссылки покинул Вологду и автор «Бебки». Для него это было началом пути писателя.

Указанием, маркирующим время второй личной встречи Ремизова и Савинкова, является упоминание Севастополя. Согласно тексту документально-публицистической книги Б.В. Савинкова «Воспоминания тер-

2 Письмо М. Горького не сохранилось.

рориста», находящийся на нелегальном положении революционер прибыл в этот город 12 мая 1906 г. До этого он с марта того же года находился в Гельсингфорсе, периодически приезжая в Петербург, так что вторая встреча былых вологодских товарищей состоялась, вероятно, в марте–апреле 1906 г. В начале этого года Савинков переслал Ремизову рукопись своих стихотворений в прозе («Жемчужина», «Тоска», «Отчаяние», «Скука», «Кровь», «Смерть») для их публикации в издании, печатавшем произведения «нового искусства». А.М. Ремизов аккуратно переписал данные ему тексты, возможно, внес в них какую-то свою стилистическую правку и послал их фактическому руководителю литературной редакции журнала «Золотое Руно» Сергею Кречетову (С.А. Соколову). Сохранился помеченный инициалами автора («Б.С.») комплекс этих стихотворений, переписанных А.М. Ремизовым[3]. На обложке рукописи (Л. 1) имеется техническая редакторская помета красным карандашом — «В<ернуть> — Ремизову». Отказ редакции подтверждает и письмо Сергея Кречетова к Ремизову от 13 февраля 1906 г.: «Стихи Бориса С<авинкова> возвращаю, — они не пойдут»[4]. На том же первом листе рукописи стихотворений в прозе имеются и более поздние технические пометы синим карандашом: «№ 11, 12, 13» (в дальнейшем зачеркнуто простым карандашом и исправлено на «№ 26») и «Лев Пущин». Последние имя и фамилия являются одним из псевдонимов З.Н. Гиппиус. Эти пометы относятся к более позднему этапу истории рукописи, когда в ее судьбе участвовали уже другие литературные помощники Б.В. Савинкова. После неудачи с попыткой публикации стихов в журнале «Золотое Руно» писатель сумел возвратить рукопись автору.

Основываясь на лапидарном тексте А.М. Ремизова («камень прорезывался не насмешкой, а гневом и беспощадностью» [26, с. 2], можно только предполагать, что темы разговора, состоявшегося весной 1906 г., были не только литературными, но и политическими. В Севастополь Б.В. Савинков поехал для подготовки теракта — ликвидации главнокомандующего Черноморским флотом адмирала Г.П. Чухнина, жестоко подавившего восстание на крейсере «Очаков». После произошедшего 14 мая неудачного покушения

3 *Б.С.* [*Савинков Б.В.*]. «Жемчужина», «Тоска», «Отчаяние», «Скука», «Кровь», «Смерть». Автограф рукой А.М. Ремизова. «1906. I –III» // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 240. 9 л.

4 *Кречетов Сергей* [*Соколов С.А.*] Письмо А.М. Ремизову. 13 февр. 1906 г. // РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 203. Л. 3.

Б.В. Савинков был в тот же день арестован, но 16 июня сумел бежать из тюрьмы (главной крепостной гауптвахты), морем перебрался в Румынию, потом через Венгрию и Швейцарию попал в Германию, затем — в Финляндию и, наконец, — во Францию.

В «Воспоминаниях террориста» Б.В. Савинков писал: «До июня 1908 года я прожил в Париже, вдали от всех террористических предприятий» [33, с. 254]. Именно к этому времени, с декабря 1907 по апрель 1908 г., относится основной комплекс посвященной литературной проблематике переписки Ремизова и Савинкова. В этот момент краткой «паузы» в революционной работе ремизовский товарищ по вологодской ссылке вновь занялся писательским трудом. Кроме создания документально-публицистических очерков о громких делах Боевой организации и об ушедших товарищах по партии [1, с. 433], Б.В. Савинков обратился к художественной прозе. За годы, прошедшие со времени публикации их первых опытов, А.М. Ремизов сумел освободиться от стилевого влияния декадентской литературы рубежа веков. Б.В. Савинков же как беллетрист, в силу объективных причин, «отвлекавших» его от писательского стола, во многом еще оставался под воздействием прозы Ст. Пшибышевского и подражавших ей произведений Ремизова начала 1900-х гг.

Основная тема их переписки этого времени — «обучение» одного из лидеров Боевой организации литературному мастерству у давнего товарища, к советам которого Б.В. Савинков внимательно прислушивался. Он прислал А.М. Ремизову рукописи своих неопубликованных рассказов «Ночлег», «Из записок», “Requiem”[5]. Литератор критически проанализировал полученные тексты и дал Б.В. Савинкову советы по работе над стилем, отмечая необходимость отхода от импрессионистски-экспрессивной манеры Ст. Пшибышевского, столь характерной и для ранней прозы самого «учителя». Так 7/20 декабря 1907 г. он писал: «Надо одно: позволить и не стеснять себя, описывая происшествие со всей легкостью и просто<той> Вашей разговорной речи, пользуясь европеизированным русским словарем. <…> Русских одолела психология и настроение. <…> Само собой, от психологии не уйдешь, но не надо ею заполнять все. Смотрю в лицо своим грехам и пишу Вам, потому что ясно вижу их, и мне по ним легко рассказывать.

5 *Б.п.* [*Савинков Б.В.*]: 1) «Ночлег». Б.д. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 242. 6 л.; 2) «Из записок». Б.д. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 241. 10 л.; 3) “Requiem”. Б.д. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 243. 6 л.

Если бы начать сызнова жить, я *писал бы многое по-иному*». В это же самое время в Париже литературным «обучением» Б.В. Савинкова занималась и З.Н. Гиппиус (подробнее: [11, с. 102–115]). Примечательно, что она указывала Борису Викторовичу на те же недостатки его прозы, что и А.М. Ремизов. Позднее З.Н. Гиппиус, говоря об опубликованных тогда Б.В. Савинковым отдельных текстах мемуарного характера, отмечала следующее: «Факты, приводимые в “воспоминаниях” — потрясающи. А как это было написано! Не то, что неумело, пусть бы! Но с оскорбительным, для фактов, и для памяти этого человека, безвкусием, с пошлой претенциозностью, с подражанием — неизвестно кому, Пшибышевскому, что ли. Я, <…> превратившись в литературного критика, всю правду автору серьезно высказала. Он также серьезно меня выслушал, без всякой обиды, — что меня даже удивило <…>. Суть моей критики была такая: “если хотите писать — пишите *проще*, до последней возможности просто, думая лишь о том, *что* вы хотите сказать, а не *как* вы это скажете”» [18, с. 177–178]. Что касается А.М. Ремизова, то он так же, как и ранее, вернул Б.В. Савинкову присланные ему три рассказа, которые в дальнейшем в Париже стилистически правились и сокращались З.Н. Гиппиус и Д.В. Философовым. В объединенном архиве З.Н., Д.С. Мережковских и Д.В. Философова (РНБ. Ф. 481) сохранилась имеющая следы их правки савинковская рукопись[6] новой редакции рассказов «Ночлег» и «Из записок», составивших опубликованный в дальнейшем цикл «Внутри круга» [17, с. 125–129]. Первый из рассказов был теперь озаглавлен: «Старички». Второй был разделен на два автономных текста, получивших названия: «Они приходят…» и «Да или нет?». Под текстом стояла подпись рукой неустановленного лица (З.Н. Гиппиус?): «Лев Пущин», которая была зачеркнута и заменена на «В. Ропшин». Наличие в двух сохранившихся рукописях Б.В. Савинкова зачеркнутого псевдонима «Лев Пущин» позволяет говорить о промежуточных этапах появления его псевдонима «В. Ропшин», «подаренного» начинающему беллетристу З.Н. Гиппиус.

В это время точкой соприкосновения и взаимного притяжения Ремизова и Савинкова было и настоящее, и память о прошлом. В конце 1907 г. в журнале «Русское богатство» был опубликован основанный на документальных обстоятельствах рассказ «На главной гауптвахте» [14, с. 1–18], ав-

6 *В. Ропшин* [*Лев Пущин*]. «Внутри круга» // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 239. 23 л.

тор которого был обозначен как «Борис С.». А вышедший в начале 1908 г. роман А.М. Ремизова «Часы», во многом основанный на воспоминаниях писателя о Вологде и ее атмосфере, имел посвящение: «Борису С.», о чем автор сообщал его адресату — Б.В. Савинкову в письме от 1/14 марта 1908 г.: «Вы меня простите за мое самовольное посвящение Вам “Часов”, которые скоро выйдут и будут у Вас. Надписываю имя Ваше и инициалы фамилии, как Вы сами подписываетесь». Такое посвящение было не только данью вологодским воспоминаниям, но и скрытым выражением поддержки действующему революционеру Б.В. Савинкову. Возможно, именно оно вызвало первоначальное цензурное запрещение издания по статье 128 Уголовного уложения о наказаниях, касающейся, в частности, произведений противоправительственной направленности. В свою очередь, Б.В. Савинков сообщал А.М. Ремизову о своей работе над повестью (романом) «Конь бледный» и об участии в ее редактировании З.Н. Гиппиус.

Переписка Ремизова и Савинкова прекратилась в апреле 1908 г. в связи с переходом последнего от труда писателя к работе революционера. Б.В. Савинков принял участие в подготовке неудавшегося покушения на императора Николая Второго, покушения, намеченного на время прихода в русский порт построенного в Шотландии крейсера «Рюрик».

В дальнейшем как личные, так и эпистолярные контакты Ремизова и Савинкова были прерваны почти на десять лет. Однако об их сохраняющемся уважительном отношении друг к другу можно судить по следующему эпизоду. В 1912–1913 гг. в журнале «Заветы» был опубликован неоднозначно встреченный эсеровскими партийными кругами роман В. Ропшина <Б. Савинкова> «То, чего не было». Окончание его публикации в журнале сопровождалось статьей Р.В. Иванова-Разумника «Литература и общественность. Было или не было? (О романе В. Ропшина)» [2, с. 134–149]. В ней критик, в частности, упрекнул автора романа в «заимствовании» сюжетного мотива из текста рассказа А.М. Ремизова «Без пяти минут барин» (1906). Б.В. Савинков был оскорблен намеком Иванова-Разумника на плагиат. Он счел его несоответствующим действительности и откликнулся протестными посланиями, адресованными критику и редакторам журнала В.М. Чернову и В.С. Миролюбову [2, с. 72–78]. Ситуация с «совпадением» была наиболее четко изложена в письме Б.В. Савинкова редактору журнала И.И. Краевскому от 13 июня 1913 г.: «г. Иванов-Разумник, как член редак-

ции, был обязан знать то, что знали его товарищи и чего не знают читатели. В.С. Миролюбову и В.М. Чернову было известно, что о "заимствовании" в точном смысле этого слова не может быть речи: рассказ "Без пяти минут барин" записан Ремизовым в бытность мою с ним в Вологде в 1902 г. с моих слов. Уже одно это обстоятельство должно было удержать добросовестного критика от обвинения в "заимствовании". Но, чтобы быть корректным по отношению к Ремизову, я, с одобрения редакции (В.С. Миролюбова и В.М. Чернова) переделал первоначальный текст III-ьей главы. В переделанном печатном тексте редакция не усмотрела никакого сходства с Ремизовским рассказом» [16, с. 79–80]. Отметим, что в процессе развития этого инцидента Б.В. Савинков никоим образом не вовлекал в него А.М. Ремизова, который, в свою очередь, также никак не отреагировал на эту, очевидно, известную ему ситуацию.

Следующий раз Савинков и Ремизов лично встретились только в 1917 г. после Февральской революции, когда революционер-эмигрант смог вернуться в Россию и энергично включился в новую политическую реальность. Их немногочисленные контакты 1917 г. зафиксированы А.М. Ремизовым в Дневнике 1917–1921 гг. Судя по этим кратким записям, за прошедшие годы Савинков и Ремизов отдалились друг от друга. Для Алексея Михайловича его былой товарищ стал во многом фигурой из прошлого, которое он теперь оценивал в контексте своей историософской концепции, включавшей в себя негативное отношение к революции как к действию, влекущему отход России от пути ее органического развития. Запись от 30 апреля 1917 г.: «Был Б.В. Савинков. Как постарел!» [28, с. 435]. Запись от 3 сентября 1917 г.: «Теперь стало ясно: Россия погибнет. <...> Б. С<авинков> роковой человек и к гибели нашей он положил свою руку» [28, с. 475–476]. И, наконец, запись от 14 сентября того же года: «Сегодня говорил с Б<орисом> В<икторовичем> уж больно по-солдатски отвечает. Хочу про него написать воспоминания» [28, с. 479]. Отметим, что впоследствии эти встречи 1917 г. никак не были, хотя бы номинативно, упомянуты в ремизовском «перечне» его значимых встреч с Б.В. Савинковым.

Последний этап их личного общения относился ко времени, когда оба оказались в парижской эмиграции. Революционные годы были тяжело, хотя и по-разному, пережиты обоими старыми товарищами. В начале 1920-х гг. в Париже Б.В. Савинков был подвергнут осуждению и остракизму

со стороны части эмиграции за неоднозначные действия при Временном правительстве; за методы борьбы с Советской властью и, в частности, за его обращение за поддержкой к различным антироссийским иностранным политическим силам. В первые годы жизни в Париже непростым было и положение А.М. Ремизова, которого некоторые обвиняли в связях и «заигрывании» с большевиками. В этой, во многом неблагоприятной для них обоих атмосфере русского Парижа, произошел новый поворот в отношениях между давними знакомыми. Их контакты стали теснее и теплее, о чем свидетельствуют немногие сохранившиеся записки 1924 г., написанные накануне возвращения Б.В. Савинкова в Россию и последовавших затем его ареста, суда и гибели.

А.М. Ремизов и его супруга внимательно следили за публиковавшимися в эмигрантской прессе материалами судебного процесса и сообщениями о «конце» Б.В. Савинкова. Это подтверждается сохранившимся в архиве писателя альбоме вырезок под общим заглавием «Савинков»[7].

После смерти знаменитого террориста в 1925 г. он стал одним из героев ремизовского творчества.

Первым откликом писателя на гибель старого товарища был написанный и опубликованный в 1925 г. текст под заглавием «Савинков» [27], относящийся к жанру ремизовских художественных «снов». В этом фантасмагорическом иносказании была представлена история тайного возвращения Б.В. Савинкова в Россию и поставлена дискуссионная тогда и не решенная до сих пор дилемма: покончил ли он жизнь самоубийством, выбросившись из окна тюрьмы на Лубянке (официальная версия смерти) или был убит (расстрелян?) чекистами. Имевший реальный «открытый финал» сюжет о смерти бывшего главы Боевой организации метафорически изложен при помощи разделения образа героя на два субстантивированных образа: собственно «Савинкова», которого предлагали расстрелять, и его двойника — автора-повествователя («я»), который в итоге выбрасывался из окна. Поскольку в конце сновидения к окну направлялся только один из двойников («я»), а другой был полон решимости — еще побороться за свою жизнь, то благодаря использованию такого «художественного жеста» во-

7 «Савинков». <Альбом вырезок газетных публикаций 1924–1925 гг.>. <Собрано в альбом: 5 июня 1948 г.> / Amherst College Center for Russian Culture (USA). “Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers”. Box. 18. F. 6.

прос о насильственном или добровольном конце Б.В. Савинкова оставался открытым.

В 1932 г. было напечатано ремизовское эссе «Савинков». В этом произведении мемуарно-художественного жанра были обозначены основные этапы их взаимоотношений и одновременно было представлено ремизовское осмысление Б.В. Савинкова как личности, политического деятеля и писателя.

Позднее данное эссе стало семантической, а во многом и текстуальной основой для дальнейших отражений образа Б.В. Савинкова в прозе писателя. Для создания текста имел значение тот факт, что в 1932 г. А.М. Ремизов получил из СССР два тома последнего перевода романа М. де Сервантеса Сааведры «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» [34]. Новая встреча писателя с произведением испанского классика повлекла за собой его дальнейшие «эстетические отголоски» в творчестве А.М. Ремизова. В ремизовской прозе этого времени был использован ряд художественных приемов Сервантеса в области создания романного жанра; появились как прямые, так и скрытые цитаты из «Дон Кихота» и аллюзии на тех или иных его персонажей [3, с. 140–151]. Особое отражение в произведениях А.М. Ремизова получил образ рыцаря Печального Образа. Для писателя бесконечное странствование Дон Кихота, одержимого фантастическими идеями и, по сути, ставшего их «заложником», приобрело значение мифологемы судьбы русской эмиграции — тысяч рассеянных по миру «беженцев». Созданный Сервантесом «вечный образ» стал «ключевым» и для художественного осмысления А.М. Ремизовым судьбы Б.В. Савинкова. В первой же фразе эссе 1932 г., созданного под свежим впечатлением от прочтения нового перевода испанского романа, деяния вечного борца с тиранами Б.В. Савинкова завуалированно были сопоставлены с безумными агрессивными фантазиями странствующего рыцаря. «Ему нужно было завоевать по крайней мере Африку и подняться в стратосферу, чтобы начать завоевывать Азию и лететь еще выше, и чтобы <…> за ним, въезжающим на коне, вели тиранов» [26, с. 2]. Скрытое сопоставление проясняет текст созданной в то же время главы «Ы» романа «Учитель музыки», где дана уже прямая аллюзия на образ Дон Кихота: «Савинков — “рыцарь львов”» [32, с. 346]. В 1940-е гг., при включении незначительно переработанного текста эссе 1932 г. в состав книги «Иверень», А.М. Ремизов добавил к старому

заглавию («Савинков») подзаголовок: “Le tueur de lions” (фр.: Истребитель львов). С помощью этих маркеров писатель отсылал читателя к эпизоду из второй книги романа Сервантеса. Дон Кихот встречал на дороге повозку с перевозимыми африканскими львами и заставлял ее владельца открыть клетку, чтобы сразиться со зверем. Когда же тот отказывался выйти из узилища на свободу и реального сражения не происходило, то Дон Кихот с безумием фанатика все равно утверждал, что он победил льва: «Если его величество случайно спросит, кто совершил этот подвиг, то скажите ему: *Рыцарь Львов*, ибо отныне я желаю, чтобы название *рыцарь Печального Образа* <…> было <…> переправлено на это новое прозвище» [34, кн. 2, с. 207]. Аллюзия на вечный образ безумного рыцаря и на его фактически фиктивный подвиг была нужна А.М. Ремизову для того, чтобы показать ложность и умозрительность главной идеи Б.В. Савинкова, которой тот был одержим в течение всей жизни, — победы над злом с помощью насилия (террора и — более широко — революции). Безальтернативное следование этой догме и обусловило, по мысли А.М. Ремизова, конечную безысходность жизненного пути террориста. «Невозможно себе представить Савинкова в какой-нибудь другой роли, как только уничтожающего тиранов, чтобы, уничтожив последнего, самому объявить себя тираном» [26, с. 2]. Второй мифологической проекцией, под углом которой А.М. Ремизов рассматривал судьбу Б.В. Савинкова, было совершение мистериального действа в античной трагедии, когда герой умирал и через смерть проходит ритуал очищения. В таком контексте писатель трактовал перипетии последних этапов жизни борца с тиранами: «Савинков в Москве творил последний суд над собой. <…> В Париже в последнюю встречу <…> я ничего не знал, что вы едете на свой суд, я только чувствовал, что в вашей судьбе настало и идет решающее» [26, с. 2–3]. Таким образом, в ремизовском эссе была дана точная и психологическая, и историософская оценка судьбы старого товарища.

После корреспондирующего с образом Дон Кихота упоминания имени Савинкова в текстах большой прозаической формы «Учитель музыки» и «Иверень», А.М. Ремизов посвятил ему целый раздел в своем монументальном произведении экспериментального жанра — коллаже-мемориале «С<ерафима> П<авловна> Р<емизова>-Д<овгелло>», созданном в 1940-е гг. в память об умершей жене. Это художественно-документальное произведение состоит из смонтированных в единое целое материалов личного архива

С.П. Ремизовой-Довгелло (писем ее и к ней, ее воспоминаний, дневников, деловых документов etc.), обстоятельно прокомментированных и дополненных Ремизовым. Раздел «Б.В. Савинков» включает в себя переписанные и откомментированные писателем воспоминания С.П. Ремизовой-Довгелло 1925 г., а также итоговый развернутый очерк-комментарий Ремизова, в состав которого включен текст последнего послания Савинкова писателю, оригинал которого ныне не обнаружен.

В итоге можно сделать вывод о том, что на протяжении 23 лет, в течение которых длились человеческие контакты А.М. Ремизова и Б.В. Савинкова, их отношения прошли через разные этапы. Вологодский период был временем наиболее близкого и продолжительного личного общения, когда альянс двух будущих писателей был временно разорван борьбой за дальнейшую судьбу Серафимы Довгелло. Во второй половине 1900-х гг. поводом для их нового сближения стала литература, при этом писатель А.М. Ремизов выступил в роли мэтра начинающего литератора «Б.С.», будущего «В. Ропшина». В 1910-е гг. и до 1917 г. общение было прервано. В годы революции в Петрограде встретившихся Савинкова и Ремизова разделило неодинаковое отношение к совершающемуся в России революционному деянию. Их последнее сближение произошло в Париже начала 1920-х гг., когда они оба переживали тяжелый период аккомодации к миру русской послереволюционной эмиграции. После смерти Б.В. Савинкова он не раз «воскресал» на страницах книг А.М. Ремизова, который видел в старом вологодском товарище яркую составную часть той разрушительной силы, которая привела к превращению России во взвихренную Русь.

В Приложении к статье публикуются:

I. Письма Б.В. Савинкова — А.М. Ремизову. 1907–1908 гг. Автограф. — РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 1. Ед. хр. 82. Л. 1–3. Письмо-открытка Б.В. Савинкова — А.М. Ремизову. 13 июня 1924 г. Автограф (копия рукой Ремизова). — ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 287. Л. 75. Письма А.М. Ремизова — Б.В. Савинкову. 1907–1908, 1924 гг. Автограф. — ГАРФ. Ф. 5831. Оп. 1. Ед. хр. 171. 8 л.

II. *А.М. Ремизов.* «Савинков». Раздел коллажа-мемориала «С<ерафима> П<авловна> Р<емизова>-Д<овгелло>». Автограф. — ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 287. Л. 71–76.

Архивные документы публикуются с сохранением особенностей авторского текста (многоточия, тире, запятые), намеренного использования

устаревшего правописания и прописных букв. В тех случаях, когда пунктуационные знаки не несут грамматической или интонационной нагрузки, текст приведен к современным нормам. Пропущенные слова и сокращения восстановлены в угловых скобках. Документы первого и второго отделов *Приложения* отличаются правилом использования курсива и квадратных скобок. В *Переписке* Ремизова и Савинкова в квадратных скобках переданы слова, зачеркнутые автором. В угловых скобках курсивом — слова комментатора. Раздел *«Савинков»* входит в состав большого текста монтажного типа — коллажа-мемориала «С<ерафима> П<авловна> Р<емизова>-Д<овгелло>», в котором документальные тексты С.П. Ремизовой и третьих лиц сопровождаются комментариями А.М. Ремизова, которые автор дает в квадратных скобках. В настоящее время произведение готовится к изданию в Собрании сочинений А.М. Ремизова. Согласно выработанным публикаторами правилам сохранены авторские квадратные скобки Ремизова. В данном случае семантика этого типа скобок не совпадает с их стандартным значением в современной эдиционной практике. В произведении «С<ерафима> П<авловна> Р<емизова>-Д<овгелло>» тексты С.П. Ремизовой-Довгелло и других лиц даны прямым шрифтом, комментарии и воспоминания Ремизова, зачастую инкорпорируемые в «чужие» тексты, печатаются курсивом.

Приложение
I.
Переписка А.М. Ремизова и Б.В. Савинкова (1907–1924)

1.

Б.В. Савинков — А.М. Ремизову

4/17–XII–07 6/19 1907[1]

Дорогой друг

Алексей Михайлович

Ежели Вам не очень трудно, то:

1) Подпишитесь для меня на «Весы»[2] 1908 г.

2) Если останутся деньги, вышлите:

X[3] а) Бенуа «Франциско Гойа»[4]
изд<ание> «Шиповника» ц<ена> 2 рубля

в) «Обри Бердслей»[5]
изд<ание> «Шиповника» ц<ена> 1 р<убль> 50 к<опеек>

с) Бальмонт «Птицы в воздухе»[6]
изд<ание> «Шиповника» ц<ена> 2 руб<ля>

X I д) «Театр»[7]
изд<ание> «Шиповника» ц<ена> 2 руб<ля>

I е) Ваши сочинения и «Ор»[8] издания.

Напишите, прошу Вас, Ваш подробный отзыв о моих якобы писаниях. Мне Ваше мнение ценно. Скажите также, стоит ли вообще писать дальше или лучше бросить искушать Господа Бога. Если выругаетесь, — поблагодарю.

Вот поручение.

Рад, что не забыли. Я Вас всегда люблю и помню. «Лимонарь»[9] читал с радостью, в подлиннике бы прочел Апокрифы, кабы были. Мечтаю иногда о «Четьи-Минеях»[10], да где уж мне…

Слышал, что Вы крупно шагать стали.

Дай Вам Бог…

Надеюсь на Вашу примерную точность. Ответа жду с нетерпением.

Привет С<ерафиме> П<авловне>

Ваш всегда

Бор<ис>[11]

1 Помета Ремизова — дата получения письма.

2 «*Весы*» (Москва, 1904–1909) — научно-литературный и критико-библиографический ежемесячный журнал. Ред.-изд. — С.А. Поляков.

3 Здесь и далее в письме знаки X и I — пометы Ремизова, вероятно, о выполнении заказа Савинкова. Знак X — карандашом. Знак I — чернилами.

4 *Александр Бенуа*. Франсиско Гойя. СПб.: Шиповник, 1908. 62 +VI с.+ ил. Информацию о новом издании см.: Каталог издательства «Шиповник». СПб., [1907]. С. VIII.

5 Бердслей. [Рисунки]. СПб.: Шиповник, 1906. 62, [1] л. ил. и текста. Информацию о новом издании см.: Каталог издательства «Шиповник». СПб., [1907]. С. IX.

6 *Бальмонт К.Д.* Птицы в воздухе. Строки напевные. СПб.: Шиповник, 1908. 228+V с.

7 Театр. Книга о новом театре. Сб. статей А. Луначарского, Е. Аничкова, А. Горнфельда, Александра Бенуа, Вс. Мейерхольда, Федора Сологуба, Георгия Чулкова, С. Рафаловича, Валерия Брюсова и Андрея Белого. СПб.: Шиповник, 1908. 289 с. Информацию о новом издании см.: Каталог издательства «Шиповник». СПб., [1907]. С. IX.

8 «*Оры*» (СПб., 1907–1912) — издательство, руководимое поэтом и теоретиком символизма В.И. Ивановым. См. подробнее: *Богомолов Н.А.* Печать русского символизма. Учебное пособие. М.: Факультет журналистики МГУ, 2020. С. 28–29.

9 *Алексей Ремизов*. Лимонарь, сиреч: Луг духовный. СПб.: Оры, 1907. 136 с.

10 *Четьи-Минеи* — в православии предназначенный для домашнего или келейного чтения свод сборников из 12 книг, составляющий годовой «круг чтения» на каждый день, включал в себя тексты житий, патериков, дидактических слов и поучений, сказаний, а также некоторых апокрифов. В XVIII – начале XX в. свод многократно переиздавался, как душеполезное чтение. См., например: Жития святых на русском языке, изложенные по руководству Четьих Миней св. Димитрия Ростовского с дополнением из Пролога. Кн. 1–12. М., 1902–1911.

11 Подпись-росчерк.

2.

А.М. Ремизов — Б.В. Савинкову

СПб. 7/20 XII <1907> на письмо 4/7 XII

получено 6/19 XII

Дорогой друг!

Не написал вчера, потому что письмо получил на пороге. Книги все, какие выписаны, будут без замедления высланы, на «Весы» подпишусь. И впредь все, что понадобится, исполню с радостью. На всех жизненных путях вспоми<на>л Вас и вспоминаю с верой и любовью.

Относительно Ваших рассказов, жду от Вас разрешения передать их в «Рус<скую> Мысль»[1], где они могут быть напечатаны.

Я никогда не скажу, чтобы Вам не надо было писать, надо одно: позволить и не стеснять себя, описывая происшествие со всей легкостью и просто<то>й Вашей разговорной речи, пользуясь европеизированным русским словарем. И писать рассказы.

У Вас столько «приключений». А в рассказе это, ведь, первое: что дальше будет.

Ясно, просто и занимательно, — вот, по моему мнению, что надо от рассказа, и что Вы можете. Русских одолела психология и настроение. То новое, что пошло от Кузмина[2], начинает другую полосу. Психология и настроение подсказывались часто бедностью внешних переживаний.

А Вам пожаловаться нельзя.

Само собой, от психологии не уйдешь, но не надо ею заполнять все. Смотрю в лицо своим грехам и пишу Вам, потому что ясно вижу их, и мне по ним легко рассказывать. Если бы начать сызнова жить, я писал бы многое по-иному[3].

«Ночлег»[4] — Вот, наконец, и ночлег...

Ставите многоточие, а вместо них рассказ<ать> следовало бы, почему ночлег понадобился, кому он понадобился. В рассказе прежде всего фабула, развитие ее, — повторяю, у Вас все есть. Настроение, которое хотите вызвать повторениями, ритмичностью и звукоподражанием (шлёп — шлёп...) не достигают цели. Я Вас представляю с Вашим бесстрашным лицом и с Вашей беспощадной улыбкой рассказывающего [ровным] таким же стальным, как Ваша душа, стилем самые рискованные приключения.

«Requiem»[5] и «Из записок»[6], — это не Ваше, нет души; все сделано, чтобы была душа, а выходит подделка. Это не Вы рассказываете, так может рассказывать только узнавший по слухам повести жизней.

На этом кончаю — пока.

Относительно «Четьи-Миней» справлюсь, их можно недорого достать в новом синодальном издании.

Книги на неделе вышлю. Сейчас вернулись из театра, — театр почти пустой. Вот почему и книги пришлю на неделе, взял уж из данных. В<ере> Г<лебовне>[7] С<ерафима> П<авловна>[8] кланяется. Мечтаем приехать к Вам.

А. Ремизов

---

1 «Русская мысль» (М., с октября 1912 — М., СПб.; 1880–1918) — ежемесячный литературно-политический журнал либерального направления, орган кадетской партии, ред.-изд.: П.Б. Струве и А.А. Кизеветтер (с 1907). Предложение А.М. Ремизова о посылке рассказов «Ночлег», «Из записок» и “Requiem” в редакцию «Русской мысли» было отклонено автором (см. в настоящей публикации письмо Б.В. Савинкова от 30 декабря 1907 г.), и их тексты были ему возвращены. В дальнейшем

рукопись была передана Савинковым З.Н. Гиппиус, и тема их потенциальной публикации в журнале «Русская мысль» была затронута в письме к нему З.Н. Гиппиус (Париж, зима 1908 г.): «Я все ждала Вашего приезда, чтобы послать Вам рукописи с обстоятельным письмом (я их давно просмотрела). <…> P.S. Струве я уже написала, что мы на днях посылаем ему рукописи, кот<орые> нам покажутся очень интересными» [24, с. 93]. См. также ее письмо Б.В. Савинкову (Париж, зима 1908 г.): «О Ваших рассказах до сих пор нет от Струве никаких известий. Да ведь по этой части, оказывается, не Струве, а несчастный Айхенвальд» [24, с. 94]. В итоге в журнале «Русская мысль» была опубликована только повесть (роман) В. Ропшина [Б.В. Савинкова] «Конь бледный» (Русская мысль. 1909. № 1. С. 1–77).

2 Ремизов отметил отражение в прозе М.А. Кузмина его эстетической позиции, оппозиционно противопоставленной символистской литературе. См. credo писателя в статье «О прекрасной ясности» (1909): «Есть художники, несущие людям хаос, недоумевающий ужас и расщепленность своего духа, и есть другие — дающие миру свою стройность. <…> Необходимо, кроме непосредственного таланта, знание своего матерьяла и формы, и соответствия между нею и содержанием. Рассказ, по своей форме, не просит и даже не особенно допускает содержания исключительно лирического, без того, чтобы что-нибудь рассказывалось (конечно, не рассказ о чувстве, о впечатлении)» (Аполлон. 1910. № 4. С. 5, 7).

3 Вместо подчеркнутых слов было: «написал бы “Пруд” по-иному».

4 См.: *Б.С.* [*Борис Савинков*]. «Ночлег». Автограф. Б.д. (РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 242. 6 л.). В переработанном виде включен в цикл «Внутри круга» под заглавием «Старички» (см.: <Савинков Б.В.>. «Старички». — В цикле «Внутри круга». Автограф с правкой В.Д. Философова. Б.д. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 239. Л. 2–6; опубл.: *В. Ропшин* [Савинков Б.В.]. «I. Старички», в составе цикла «Внутри круга» // Русское богатство. 1909. № 7. С. 125–127.

5 См.: *Б.С.* [*Борис Савинков*]. “Requiem”. Автограф. Б.д. (РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 243. 6 л.). В значительно переработанном виде вошел в цикл «Внутри круга» под заглавием «Да или нет?» (см.: <Савинков Б.В.>. «Да или нет?» — В цикле «Внутри круга». Автограф с правкой В. Д. Философова. Б.д. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 239. Л. 13–23). В итоге рассказ не был включен в сокращенную публикацию цикла в ж. «Русское богатство».

6 См.: *Б.С.* [*Борис Савинков*]. «Из записок». Автограф. Б.д. (РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 241. 10 л.). В переработанном виде включен в цикл «Внутри круга» под заглавием «Они приходят…» (см.: <Савинков Б.В.>. «Они приходят». — В цикле «Внутри круга». Автограф с правкой В.Д. Философова. Б.д. // РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 239. Л. 7–12; опубл.: *В. Ропшин (Б.В. Савинков)*. «II. «Они приходят…», в составе цикла «Внутри круга» // Русское богатство. 1909. № 7. С.127–129).

7 *Вера Глебовна Савинкова, урожденная Успенская* (1877–1942) — жена Б.В. Савинкова (с 1899). В 1901–1903 г. вместе с мужем и двумя детьми жила в ссылке в Вологде. Их брак распался в 1908 г., после того как Савинков зимой 1907/1908 г. встретил свою вторую (гражданскую) жену — члена партии эсеров Евгению Ивановну Зильберберг (в первом браке: Сомова; во втором: княгиня Ширинская-Шихматова, 1883–1942).

8 *Серафима Павловна Ремизова, урожденная Довгелло* (1876–1943) — выпускница Бестужевских курсов, филолог-русист, специалист по палеографии древнерусских рукописей, жена А.М. Ремизова. В 1898 г. привлекалась к полицейскому дознанию в качестве обвиняемой по делу о «Петербургском кружке социалистов-революционеров». В 1900 г. была выслана на 3 года в Вологодскую губернию. В 1902–1903 гг. находилась в ссылке в г. Вологда, где познакомилась с Савинковым и его семьей.

3.

Б.В. Савинков — А.М. Ремизову

30.XII–07 1907 20.XII / 2.I[1]

Дорогой друг,

С радостью получил Ваше письмо.

Согласен с Вами, что и рассказы слабы, и путь неверен. Давно думаю, — пора возвращаться: к простоте, к ясным формам, может быть, к классикам. Только Бога ради, не о Кузмине…

Вы и … Кузмин!..

Дела нет, кто он в жизни, но кто же он в литературе? «Крылья»[2]? «Картонный домик»[3]? Где простота? Где точность? Где развитие рассказа?

Я бы сказал: скучные претензии на что-то, а на что, — Бог ведает.

«Любовь этого лета»[4] лучше, в ней бьется дарование, в рассказах ничто не бьется, — мутно.

Нет, не его Бог поцеловал в душу.

Пусть лучше учится у Вас.

В Вас верю. Верю, что сделаете еще свое и большое. Верю больше, чем в остальных, разве вот еще в С. Городецкого[5], — этот — настоящий талант.

С «Рус<ской> Мыслью» подожду. Хочу разное и исправленное, что у Вас, прочитать З<инаиде>Н<иколаевне>[6]. Посмотрим, что скажет. Кажется, я буду приятелем Ваших приятелей. С<ерафима> П<авловна> порадуется. Не так ли, С<ерафима> П<авловна>?

Я потерял смысл. Вот отзывы об отрывках, что у Вас:

Брандес:[7] 4 Павел:[8] 2

Горнфельд: [9] 5 Вы: 2

Мельшин (!!??)[10] 5

Вам и Павлу верю больше.

До свидания, милый. С Новым годом Вас.

И для меня тоже Новый год.

С<ерафиму> П<авловну> — целую.

И Вас целую крепко, —

всегда Вас люблю.

Вам преданный *<неразборчивая подпись-росчерк>*[11]

P.S. Напишите, как с Вашим театром[12].
Напишите подробно.

1 Помета Ремизова: дата получения письма.

2 *«Крылья»* (1906) — повесть М.А. Кузмина. Впервые опубл.: Весы. 1906. № 11. С. 1–81.

3 *«Картонный домик»* (1907) — повесть М.А. Кузмина. Впервые опубл.: Белые ночи. Петербургский альманах. СПб.: Изд. т-ва Вольная типография, 1907. С. 111–151.

4 *«Любовь этого лета»* (1907) — стихотворный цикл М.А. Кузмина. Впервые опубл.: Весы. 1907. № 3. С. 11–20.

5 *Городецкий Сергей Митрофанович* (1884–1967) — поэт, прозаик, переводчик, драматург. Его первая поэтическая книга «Ярь. Лирические и лиро-эпические стихотворения» (СПб.: Кружок молодых, 1907. 120 с.) была высоко оценена критиками и читателями.

6 В 1908 г. З.Н. Гиппиус содействовала развитию литературного таланта Б.В. Савинкова, который передал ей для критической оценки и правки рукописи своих созданных ранее прозаических и стихотворных произведений (см.: РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 237–243). Она читала и правила его тексты. См. письмо З.Н. Гиппиус (апрель 1908 г.) Б.В. Савинкову с оценкой его литературного дарования:
«У меня такое мнение (приблизительно оно наше общее, трех) — что Вы очень хорошо можете, и будете писать, — очень хорошо. <…> Вы ищете *своего* стиля, кое-где находите, а кое-где впадаете в подражание… даже не Пшибышевскому, а Ремизову… Довольно одного Ремизова, подражать ему просто не стоит» [24, с. 99].

7 *Брандес Георг Моррис Кохен* (Georg Morris Cohen Brandes, 1842–1927) — датский литературовед, публицист, литературный критик. Способствовал популяризации русской литературы в Западной Европе. Находился в контакте с общим знакомым Савинкова и Ремизова — датским писателем Оге Маделунгом.

8 *Павел Елисеевич Щеголев* (1877–1931) — историк литературы и русского революционного движения, друг Савинкова и Ремизова, их товарищ по Вологодской ссылке.

9 *Горнфельд Аркадий Георгиевич* (1867–1941) — литературный критик, публицист, журналист. С 1904 по 1918 г. — член редакции народнического журнала «Русское богатство», помощник В.Г. Короленко по отделу критики и беллетристики.

10 *Петр Филиппович Якубович* (псевдонимы: Л. Мельшин, Матвей Рамшев, П.Я., П.Ф. Гриневич, и др., 1860 –1911) — революционер-народоволец, поэт, переводчик, с 1904 г. — редактор отдела беллетристики в журнале «Русское богатство».

11 В письмах Б.В. Савинкова все неразборчивые подписи-росчерки не совпадают друг с другом.

12 Речь идет о перипетиях постановки пьесы А.М. Ремизова «Бесовское действо» (1907) на сцене театра В.Ф. Коммиссаржевской (реж. Ф.Ф. Коммиссаржевский, декорации М.В. Добужинского, музыка М.А. Кузмина). Премьера состоялась 4 декабря 1907 г. и сопровождалась неоднозначным скандальным резонансом со стороны зрителей, а также театральных рецензентов, чья реакция была зафиксирована в декабрьских газетах. Подробнее см.: [8, с. 734–756]. Возможно, вопрос Б.В. Савинкова связан с имевшей продолжение рецензией Г.И. Чулкова, который писал: «Цензура настолько исказила пьесу Алексея Ремизова, что пришлось вместе с афишами раздавать “Краткое изложение «Бесовского действа»” для зрителя по причинам могущей возникнуть независимо от автора неясности» (*Ч.* [*Чулков Г.И.*]. Театр В.Ф. Коммиссаржевской. «Бесовское действо над некиим мужем, а также прение Живота со Смертию, представление для публики в 3 д., с прологом и эпилогом, Алексея Ремизова» // Товарищ. 1907. 6 дек. № 442. С. 5). Подобное заявление рецензента вызвало опровержение драматической цензуры (Товарищ. 1907. 11 дек. № 446. С. 5). С ее мнением не согласились рецензент (Г.И. Чулков) и автор пьесы, опубликовавшие свои ответы представителям цензуры (*Ч.* [*Чулков Г.И.*].

По поводу пьесы г. Ремизова // Товарищ. 1907. 12 дек. № 447. С. 5; *Ремизов А.* Письмо в редакцию // Товарищ. 1907. 12 дек. № 447. С. 5). О том, что эта история была известна в Париже, свидетельствует письмо Д.В. Философова Ремизову от 21 декабря 1907 / 3 января 1908 г.: «Читали мы в газетах о Вашем “Действе”. Читали и письмо в редакцию “Товарища”» [21, с. 382].

4.

А.М. Ремизов — Б.В. Савинкову

1/14 марта 1908 года

Дорогой друг!

Не писал Вам, все откладывал, все ждал сообщить что-нибудь интересное, а ничего не было, кроме смешного и досадного. Хочется побывать в Ваших краях, а надежды все меньше. А, ведь, ждет же кто-то каждый день со всеми удобствами.

Вы меня простите за мое самовольное посвящение Вам «Часов»[1], которые скоро выйдут и будут у Вас.

Надписываю имя Ваше и инициалы фамилии, как Вы сами подписываетесь.

Подписался для Вас на «Весы».

Ваш № — 1479.

Из книг сейчас вышел Гойа (со стат<ьей> А. Бенуа), очень неудачное издание, и «Царь-голод» Леонида Андреева[2].

Скоро ли пришлете написанное Вами?

Кланяемся В<ере> Г<лебовне>.

С<ерафима> П<авловна> кланяется.

А. Ремизов

---

1 Первое издание романа «Часы» (*Ремизов А.* Часы. Роман. СПб.: EOS, 1908. 174 с.) вышло с посвящением «Борису С.».

2 *Андреев Л.* Царь Голод. Представление в 5-ти картинах, с прологом. СПб.: Шиповник, 1908. 128 л.

5.

Б.В. Савинков — А.М. Ремизову

4/17 апрель <1908>   1908 7/20 IV[1]

Дорогой друг,

собирался Вам писать, не собрался: многие со мной перемены случились.

Тяжко.

Спасибо за книги. Не забудьте, Христа ради, и впредь.

Читал «о табаке»[2], —

пришлите.

Пришлите и «Часы».

Пишу повесть с одобрения З<инаиды> Н<иколаевны>[3]. Да уж выйдет ли что, — не знаю. Пишу так, как Вы советовали: просто, без вывертов и о том, что хорошо знаю.

С Пасхою, с Светлым Воскресением Христа поздравляю, целую, С<ерафиму> П<авловну> тоже целую.

У нас весна, без пальто хожу. А самочувствие ниже нуля. Гораздо ниже.

Черкните.

Ваш <*неразборчивая подпись-росчерк*>

---

1 Помета Ремизова: дата получения письма.

2 Речь идет об изд.: <Ремизов А.>. Что есть табак. Гоносиева повесть. СПб.: [Сириус], 1908. 34 с. Книга, опубликованная тиражом в 25 именных экземплярах, тем не менее вызвала значительную реакцию критики. Подробнее см. комментарий И.Ф. Даниловой [7, с. 677–683].

3 Имеется в виду работа над повестью (романом) «Конь бледный».

6.

А.М. Ремизов — Б.В. Савинкову

9/22 апр<еля> 1908

Дорогой друг!

Хотел гусиным пером написать Вам, да оно иступилось, и пишу простым; а гусиным очень богато выходит.

<*3 строки густо заштрихованы, помета Ремизова*:> Зачеркнул, потому что неясно вышло.

«Табак» имеется у Варяга[1], посмотрите пока у него. С «Табаком» тоже история случилась[2], и пришлось приостановить его, как выражался когда-то Варяг.

«Часы» конфискованы, но ст<атья> 128 снята, и поставлена 1001, усмотрено скотоложество и какой-то редкий вид <:> изнасилование ~ описания[3]. Но, на самом деле, все это невинно, и палата, должно быть, снимет арест.

Пришлю при первой возможности.

А так я в шубе, все в той, в какой Вы меня видели, да весну не испугаешь, идет — —

Наш план ехать в Иерусалим[4] к пустыне оказался неосуществимым: 600 р<у>б<лей> на 1 мес<яц>! А так как надежды нет, то мечтаем к Беломорью поехать в Соловецкий[5].

Пишите Вашу повесть.

С<ерафима> П<авловна> кланяется.

И христосуемся

А. Ремизов

---

1 Под прозвищем «Варяг» скрыто имя общего знакомого А.М. Ремизова и Б.В. Савинкова — датского писателя и коммерсанта Оге Маделунга (Aage Madelung, 1872–1949), с которым они познакомились во время нахождения в вологодской ссылке. В 1908 г. Маделунг так же, как и Савинков, находился в Париже. См. письмо Ремизова Маделунгу от 1/14 марта 1908 г.: «Очень хотелось бы увидеть Вас на французской земле, но так мало надежды, что удастся, разве чудо. <...> Сейчас вышла моя маленькая книжка о Табаке с тремя картинками Сомова. Напечатана она в количестве 25 экз. (именных). Один экз. принадлежит Вам и, получив мое письмо, известите открыткой Ваш теперешний адрес, по которому я немедленно ее пришлю Вам» [23, с. 45].

2 Имеется в виду инцидент с отцом издателя повести А.М. Ремизова «Что есть табак», — сенатором Н.М. Тройницким, который был возмущен эротическим характером книги. См. изложение этой истории в книге А.М. Ремизова «Петербургский буерак»: «А когда прочитал книжку, вынес свое сенаторское решение: “Все двадцать пять экземпляров отобрать и сжечь”. Уж ему и то и се — и “ограниченное” и “именное”, уперся старик: “Собери и сожги!” До слез пронял, и досадно. Много стоило трудов убедить сенатора в бесполезности сжигать. В конце концов сенатор согласился, но под условием: Тройницкий должен всех обойти “именных” и собственноручно бритвой выскоблить на последней странице “Тройницкого”. С.Н. Тройницкий исполнил сенаторский указ, но ходить с бритвой постеснялся, он был уверен, что каждый из нас исполнит его просьбу и имя Тройницкого испарится. Все мы, конечно, обещали» [31, с. 229]. Подробнее об истории повести «Что есть табак» см.: [6, с. 206–228].

3 После выхода в свет в апреле 1908 г. первого издания романа «Часы» на него был наложен арест с конфискацией по 128 статье Уголовного уложения о наказаниях. Статья 128: «Виновный в оказании дерзостного неуважения Верховной Власти или в порицании установленных Законами Основными образа правления или порядка наследия Престола произнесением или чтением, публично,

речи или сочинения или распространением или публичным выставлением сочинения или изображения наказывается: ссылкою на поселение» (Новое уголовное уложение Высочайше утвержденное 22 марта 1903 г. СПб.: Изд-е В.П. Анисимова, 1903. С. 53). Эта статья была изменена на 1001 статью: «Если кто-либо будет тайно от цензуры печатать или иным образом издавать в каком бы то ни было виде, или же распространять подлежащие цензурному рассмотрению сочинения, имеющие целию развращение нравов или явно противные нравственности и благопристойности и клонящиеся к сему соблазнительные изображения, тот подвергается за сие: денежному взысканию не свыше пятисот рублей или аресту на время от семи дней до трех месяцев. Все сочинения или изображения сего рода уничтожаются без всякого за оные вознаграждения» (Свод законов уголовных / сост. А.П. Саатчиан. СПб.: Кн. маг. «Законоведение», 1911. С. 245). См. текст дела, возбужденного против романа А.М. Ремизова «Часы» Главным управлением по делам печати: если «в общем содержании своем роман этот не заключает в себе признаков какого-либо караемого уголовными законами преступления, то в двух местах книги помещены: рассказ о скотоложестве с собакою (стр. 47–48) и сцена изнасилования девочки (стр. 162–163), которые изложены совершенно неприлично и дают основания, по мнению Комитета, к привлечению к судебной ответственности виновных в выпуске в свет этой книги по статье 1001 Улож. о наказ. изд. 1885 года» (ЦГАВПК и Б [ныне: РГИА. — *А.Г.*]. Дело I отд. Гл. упр. по делам печ. № 169, 1908 г. — Цит. по: [12, с. 314–315]. В итоге арест книги был отменен определением Санкт-Петербургского окружного суда. Подробнее см. комментарий И.Ф. Даниловой: [9, с. 465–469].

4 Ср. письмо Ремизова О. Маделунгу от 17 (30) марта 1908 г.: «Мечтал ехать в Иерусалим и прожить там месяц, но это, оказалось, стоит 600 руб., а мне сказали 25 руб.» [23, с. 46].

5 Спасо-Преображенский Соловецкий монастырь — ставропигиальный мужской монастырь (основан в 1420–1430-х гг.), расположенный на Соловецком острове в Белом море.

7.

А.М. Ремизов — Б.В. Савинкову

Дорогой Борис Викторович
ждем Вас в пятницу 18-го в 9-ть
<*подпись-анаграмма*>

17.I.24

На Вашу книгу берегу рецензию одной малявки[1] из «Дней» и книгу принесите!

---

1 Имеется в виду рец.: *Даманская А.* В. Ропшин. Конь вороной. Париж, 1924 // Дни (Берлин). 1924. № 359. 13 янв. С. 8. Рецензентка негативно отозвалась о повести В. Ропшина (Б. Савинкова): «Не сумел В. Ропшин промолчать и рассказал о таком страшном не глаголом, жгущим сердца людей, а по-епиходовски» (Там же). Реакция Савинкова на отзыв Даманской отражена в его письме А.В. Амфитеатрову от 26 января 1924 г.: «Моему “Коню Вороному” не везет: на чем свет стоит обругала Даманская» [13, с. 124]. См. также его письмо А.В. Амфитеатрову от 7 февраля 1924 г.: «А Даманская-то — эсерка, строчит у Керенского! Отзывы собирал для меня Ремизов» [13, с. 129].

8.

А.М. Ремизов — Б.В. Савинкову

<открытка>

Monsieur B. Savinkov
32 Rue de Lubeck
XVIe

<14 марта 1924>[1]

Дорогой Борис Викторович

Приходите завтра в субботу 15-го часов в 9ᵇ.

У Серафимы Павловны особенный <*1 слово обрезано вместе с маркой*>.

120bis Av<enue> Mozart[2]
5 Villa Flore
XVIe

Рафалович[3] взялся передать адрес,
я не виновен
<*подпись-анаграмма*>

1 Датировка на основании контекста письма. В 1924 г. суббота приходилась на 15 марта.

2 Ремизовы жили по этому адресу с 1924 по 1928 г.

3 *Рафалович Сергей Львович* (1875–1944) — поэт, драматург. С 1922 г. — в эмиграции (1922, 1924–1944 — Франция, Париж; 1923 — Берлин).

9.

Б.В. Савинков — А.М. Ремизову

<открытка с видом: Roma, Piazza delle Terme >

13.VI 1924
32 Rue de Lubec, XVI

В воскресенье не могу, в понедельник не могу. Очень об этом жалею. Если не уеду, постараюсь на будущей неделе. Тогда напишу. Цалуе ренчки[1].

1 Całuj rączki (польск.) — целую руки.

II.

А.М. Ремизов

САВИНКОВ

[*Борис Викторович Савинков 19 I 1879 — 7 V 1925*]

Мы были в Café с музыкой (Rue d'Auteuil), он нас провожал; на углу Villa Flore я споткнулась и упала, он помог встать. Я подумала: «Это нехороший знак, что я упала». Больше я его не видела. А в тот вечер он упрекал нас, что к нему не пришли, когда было плохо.

«Я знаю, что значит голод, — сказал он, — и нищий нищему должен помогать».

Да он был тогда нищий.

- - -

1925

Paris

БОРИС ВИКТОРОВИЧ САВИНКОВ

1879–1925

Я не литератор и не хотела, и не хочу быть литератором, никогда у меня не было, и нет этого зуда — увидеть напечатанным, опубликовать то, что думаешь и чувствуешь. И если теперь пишу, то только потому, что думаю всенародно покаяться.

Когда-то давно, в Вологде, (1902–3) Б.В. Савинков сидел у меня в моей маленькой комнате [*на Желвунцовской*]. Было грустно, хотя впереди было столько радости и надежд. Б<орис> В<икторович> сказал: «Я знаю, что бы со мной ни случилось, Вы не поверите слухам и придете ко мне в отверженности, как к П.Е. Щеголеву *[† 1931]* придете в тюрьму, когда его посадят за долги».

Да, я так сама думала. И вот отреклась.

Помню еще наше последнее свидание с Б.В. Савинковым в июне 1924 в Париже. Мы сидели в Café [*Rue d'Auteuil*], играла музыка. Тогда уже почти все бросали грязью в Савинкова, и он, когда приходил к нам [*5, Villa Flore*], просил устроить так, чтобы он не мог ни с кем встретиться. Это был другой Савинков, не тот, который сидел в моей комнате в Вологде, это был измученный, бедный, нищий Савинков, но главное — было тоже — это был аристократ, русский, это был «аристократ», не «мещанин», несмотря на свою нищету. На душе у него было то же горе, что и у меня, горе за Россию.

И было так: как дальше жить? О, мне легко было, я могу жить и даже люблю жить в одиночестве, не «на арене общественности». А ему непременно дело нужно, и такое, чтобы он был первым, и на душе много лежит жизней, погибших из-за него. Я сказала: «Надо всенародно покаяться, и жизнь изменить — в тихость войти».

А он после нескольких часов: «Да, или под расстрел, или Вы правы, но каяться-то всенародно мне пришлось».

Надо сказать, что Б<орис> В<икторович> меня в свои планы политические не посвящал, у нас отношения были вне этих планов, над ними. Хотя до нашей встречи в Париже я всегда думала, что, если кто может побороть большевиков, то именно Савинков.

Это было последнее наше свидание. После него еще было одно письмо [*13 июня 1924*]. Больше ничего.

И вот в Карлсбаде я прочитала о его переходе к большевикам; был там только «Руль» — Боже мой, что писалось! Но я не верила, я все сама решала, хотела понять, что это такое. Я весь суд прочитала, я все представила: тут было и всенародное покаяние, и жажда унизить себя, и сплошная ложь со стороны большевиков. Я три недели, все свое пребывание в Карлсбаде, не спала ни одной ночи, я не находила себе покоя. Но я не отреклась тогда от Б<ориса> В<икторовича>, я страдала за него, значит, любила! И только после письма, которое опубликовал Д.В. Философов *[†1940],* письма Савинкова к нему и его к Савинкову, я отреклась от Савинкова. Я его стала в душе своей звать изменником и предателем. И в этом я каюсь пред всеми. О, я Философова не обвиняю больше чем самое себя — не все ли равно часом раньше или часом позже отрекаться от человека.

После статьи Мягкова я все сразу поняла: да, это была последняя попытка сделать, спасти Россию; в себя он верил, и весь был не свой, а России. Эти чекисты, которые его предали, они же его уговорили сыграть комедию, чтобы народ пошел за ним, когда его освободят. Да, да, это было так в этом роде. И он сыграл комедию. И вот я скажу: если бы большевики были не так умны, (они ведь умны и лживы, как их отец Дьявол), и Савинков был бы на свободе, да, это был бы Наполеон. Ведь срывается всегда на мелочи (а тут и не мелочь), и если бы ему удалось, и ему простили бы все, так всегда бывает. Ну а я теперь ему прощаю, теперь, когда он погиб. Как не ясно, что то, что

было с Савинковым, и его уход, и его одиночество, и его гибель, — все это еще ждет Шекспира.

Я видела Савинкова здесь нищего, одинокого, оклеветанного, но «аристократа». А много ли «аристократов»? Я совсем не знаю дел его политических, но я его л и ц о знаю. И когда многочисленные обвинители мне о нем говорили и то, и сё, эти обвинения отлетали от меня, на этом пути все делают то же. Путь этот я отрицаю, и самого Савинкова по-прежнему ставлю над людьми. И несколько раз мужчины среди обвинений указывали мне, что несколько женщин покончили с собою из-за Савинкова. Не касаясь того, что такие вещи слишком интимны, чтобы о них говорить сплеча, не касаясь того, правда это или нет, мне всякий раз хотелось сказать такого рода обвинителям: да кто же из-за вас-то покончил с собою, вас так много, и отличаетесь вы друг от друга носами, ушами и т. д., в этом и невинность ваша. А поищите второго Бориса Викторовича Савинкова.

[*Последнее письмо Савинкова — открытка, Roma, Piazza delle Terme, 13.VI 1924, 32 Rue de Lubec, XVI — «В воскресенье не могу, в понедельник не могу. Очень об этом жалею. Если не уеду, постараюсь на будущей неделе. Тогда напишу. Цалуе ренчки» (Б<орис> В<икторович> по-польски говорил, пожалуй, лучше, чем по-русски, учился в Варшавской гимназии). В альбом С<ерафиме> П<авловн>е он написал стихи, 24.II.1924, Paris:*

Как невысохшие слезы / Звезды ясные сияют, / Анемоны и мимозы / Пыль росистую роняют. / Не трепещет лист магнолий, / Не журчит вода в колодце, / А мне снится: вечер, поле, / У околицы болотце, / Пьяный запах ржи и мяты, / Темный зов лесной кукушки… / И исплаканы, и смяты / Все углы моей подушки.

- - -

С<ерафима> П<авловна> пожалела Б<ориса> В<икторовича> и потому вообразила себе его «лицо», наделив тем, чего у него уже не было: я не говорю, конечно, никакого мещанства, но чтобы что-то совершить — стать Наполеоном — он никак не мог. Это был камень — выветрившийся камень. Он уже не говорил, как когда-то в Вологде, а как-то приглушенно «конспиративно» рассказывал случаи из своих похождений: если записать, при чтении будет однообразно. И уж без вина не мог, он приносил Порто — так только и оживлялся. «Организация убийств высокопоставленных лиц» — вот его специальность, не могу себе представить, и, должно быть, поэтому я и разго-

варивал с ним точно через перегородку, литература его, конечно, интересовала, но это было у него второе, своего стиля у него не могло быть, З.Н. Гиппиус может назвать его своим учеником, но сама З<инаида> Н<иколаевна> в прозе бесцветна. Большевики преувеличили его силу, не по жалости, конечно, а по «традиции» — по славе-молве. Если бы ему дали власть, все равно, опасности никакой — выветрившийся камень.

О Савинкове мое: «Пос<ледние> Нов<ости>», № 4008, 13.III. 1932, Paris; «Северные Афины» — «Современные Записки», 1927, XXX, Paris. — все входит в мою книгу «Третья стража», как приложение. Есть еще в «Розановых письмах», Берлин, 1923 [9 XII. 1906, Пб.] и в «России в письменах», Берлин, 1922, т. I.

По газетам С<авинков> кончил самоубийством 7.V. 1925 — 7.V. я видел его во сне: пришел к нам в летнем белом костюме. А видеть вообще С<авинков>а во сне, по моим наблюдениям, всегда к «скандалу».

В 1913 г. мне приснился С<авинков>, этот сон я запомнил весь.

«Вернулся тайно в Россию Савинков. И когда это стало известно, говорят мне: “Есть единственный способ поступить с ним по-дружески: он у Вас сейчас, идите и застрелите его сонного, иначе все равно его повесят”. Я взял револьвер и действительно нашел С<авинкова> в моей комнате: лежит на диване, спит. Но тут я заметил, что я совсем не одет, в одной сорочке. “Неловко, думаю, так, ведь когда я его застрелю, подымется суматоха, придет полиция протокол составлять, а я в таком виде, нагишом!” И начинаю одеваться. И пока я застегивался, Савинков проснулся, увидел меня и обрадовался: “Как хорошо, говорит, что Вы пришли и с револьвером: теперь можно будет убежать. Побежимте вместе!” А я молчу. “Как же это так, думаю, я должен застрелить его и это будет самое дружеское, что я могу сделать для него, а он: “Побежимте!” И это мне — бежать? И куда? Да такой жизнью я не могу жить, как он!” И говорю ему: “Давайте вместе застрелимся”. А он головой так: не хочет. “Ну, думаю, застрелить-то его я теперь никак не могу, рука не подымется, это не то, что сонного. И уж лучше я сам”. И бросив револьвер, я твердо подошел к окну, стал на подоконник, и, нагибаясь все ниже и ниже, сорвался и полетел вниз. Головой.» ***А.Р.***].

Список литературы

Исследования

1 *Гончарова Е.И.* Савинков Борис Викторович // Русские писатели. 1800–1917. Биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия. 2007. Т. 5: П–С. С. 432–435.

2 *Городницкий Р.А.* В. Ропшин versus Иванов-Разумник // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре / ред.-сост. В.Г. Белоус. СПб.: Глаголъ, 1996. С. 72–78.

3 *Грачева А.М.* «Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский» М. Сервантеса и романные эксперименты А. Ремизова («Учитель музыки») // *Грачева А.М.* Жанр романа и творчество Алексея Ремизова (1910–1950-е годы). СПб.: Пушкинский Дом, 2010. С. 140–151.

4 *Грачева А.М.* Алексей Ремизов и Леонид Андреев (введение к теме) // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994. С. 41–52.

5 *Грачева А.М.* Революционер Алексей Ремизов: миф и реальность // Лица. Биографический альманах. СПб.; М.: Феникс-Atheneum, 1993. Вып. 3. С. 419–447.

6 *Данилова И.* Литературная сказка А.М. Ремизова (1900–1920-е годы). Helsinki: Helsinki University Print, 2010. 271 с. (Slavica Helsingiensia. 39).

7 *Данилова И.Ф.* <Комментарий к повести «Что есть табак»> // *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Т. 2: Докука и балагурье. С. 677–683.

8 *Данилова И.Ф.* <Комментарий к пьесе «Бесовское действо»> // *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2016. Т. 12: Русалия. С. 734–756.

9 *Данилова И.Ф.* <Комментарий к роману «Часы»> // *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2001. Т. 4: Плачужная канава. С. 465–469.

10 *Ерофеев Н.* Савинков Борис Викторович // Политические партии России. Конец XIX — первая треть XX века. Энциклопедия. М.: РОССПЭН, 1996. С. 543–545.

11 *Пахмусс Т.А.* Борис Савинков в жизни Зинаиды Гиппиус // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология / Ежегодник 1997. М.: Наука, 1998. С. 102–115.

12 *Цехновицер О.В.* Символизм и цензура // Уч. зап. ЛГУ. № 76. Серия филологических наук. Вып. 11. Л.: Изд-е ЛГУ, 1941. С. 275–319.

Источники

13 Амфитеатров и Савинков: переписка 1923–1924 / публ. Э. Гарэтто, А.И. Добкина, Д.И. Зубарева // Минувшее. Исторический альманах. М.; СПб.: Atheneum–Феникс, 1993. Вып. 13. С. 73–158.

14 *Борис С<авинков>.* На главной гауптвахте // Русское богатство. 1907. № 4. С. 1–18.

15 *В. Канин [Савинков Б.В.].* Ночь // Курьер. 1902. № 245. 5 сент.

16 *В. Ропшин [Савинков Б.В.]* Письмо И.И. Краевскому. 13 июня 1913 г. / публ. В.Г. Белоуса // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре / ред.-сост. В.Г. Белоус. СПб.: Глаголъ, 1996. С. 79–80.
17 *В. Ропшин [Савинков Б.В.].* Внутри круга // Русское богатство. 1909. № 7. С. 125–129.
18 *Гиппиус-Мережковская З.* Дмитрий Мережковский. Париж: YMCA-PRESS, 1951. 309 с.
19 *Иванов-Разумник Р.В.* Литература и общественность. Было или не было? (О романе В. Ропшина) // Заветы. 1913. № 4. Отд. II. С. 134–149.
20 *Николай Молдаванов [Ремизов А.М.].* Эпиталама (Плач девушки перед замужеством) // Курьер. 1902. № 248. 8 сент.
21 Переписка А.М. Ремизова и Д.В. Философова / публ. Е.Р. Обатниной // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 2002 год. СПб.: Дмитрий Буланин, 2006. С. 366–422.
22 Письма А.М. Ремизова к П.Е. Щеголеву / вступ. ст., подгот. текстов и коммент. А.М. Грачевой // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1995 год. СПб.: Наука, 1998. С. 121–177.
23 Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О. Маделунгу / сост., подгот. текста, предисл. и прим. П. Альберга Енсена и П.У. Мёллера. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1976. 80 с.
24 «Революционное христовство». Письма Мережковских к Борису Савинкову / вступ. ст., сост., подгот. текстов и коммент. Е.И. Гончаровой. СПб.: Пушкинский Дом, 2009. 447 с.
25 *Резникова Н.* Огненная память. Воспоминания об Алексее Ремизове / подгот. текста, вступ. ст., аннот. имен. указ. А.М. Грачевой. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. 271 с.
26 *Ремизов А.* Савинков // Последние новости (Париж). 1932. № 4008. 13 марта. С. 2–3.
27 *Ремизов А.* Савинков // Слово (Рига). 1925. № 1. 11 ноября. С. 3.
28 *Ремизов А.М.* Дневник 1917–1921 гг. // *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Т. 5: Взвихренная Русь. С. 423–533.
29 *Ремизов А.М.* Иверень // *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2000. Т. 8: Подстриженными глазами; Иверень. С. 261–511.
30 *Ремизов А.М.* На вечерней заре / подгот. текста и коммент. А. Д'Амелия // Europa Orientalis. 1985. № 3. С. 143–190.
31 *Ремизов А.М.* Петербургский буерак // *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2003. Т. 10: Петербургский буерак. С. 173–414.
32 *Ремизов А.М.* Учитель музыки // *Ремизов А.М.* Собр. соч. М.: Русская книга, 2002. Т. 9: Учитель музыки. 511 с.

33 *Савинков Б.* Воспоминания террориста. Конь бледный. Конь вороной. М.: [б. и.], 1990. 431 с.

34 *Сервантес Сааведра М. де.* Хитроумный идальго дон Кихот Ламанчский: [роман: в 2 кн.] / пер. <Г.Л. Лозинского и К.В. Мочульского>; вступ. ст. Б.А. Кржевского и А.А. Смирнова; введение П.И. Новицкого. М.; Л.: Academia, 1932. Кн. 1. 845 с.; Кн. 2. 910 с.

References

1 Goncharova, E.I. "Savinkov Boris Viktorovich" ["Savinkov Boris Viktorovich"]. *Russkie pisateli. 1800–1917. Biograficheskii slovar'* [*Russian Writers. 1800-1917. Biographical Dictionary*], vol. 5: P–S. Moscow, Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia Publ., 2007, pp. 432–435. (In Russ.)

2 Gorodnitskii, R.A. "V. Ropshin versus Ivanov-Razumnik" ["V. Ropshin versus Ivanov-Razumnik"]. Belous, V.G., editor. *Ivanov-Razumnik. Lichnost'. Tvorchestvo. Rol' v kul'ture* [*Ivanov-Razumnik. Personality. Work. The Role in Culture*]. St. Petersburg, Glagol Publ., 1996, pp. 72–78. (In Russ.)

3 Gracheva, A.M. "'Khitroumnyi idal'go Don Kikhot Lamanchskii' M. Servantesa i romannye eksperimenty A. Remizova ('Uchitel' muzyki')" [*The Cunning Hidalgo Don Quixote of La Mancha* by M. Cervantes and Remizov's Experiments with the Novel ('The Music Teacher')"]. *Zhanr romana i tvorchestvo Alekseia Remizova (1910–1950-e gody)* [*The Genre of the Novel and the Work of Aleksey Remizov (1910–1950s)*]. St. Petersburg, Pushkinskii Dom Publ., 2010, pp. 140–151. (In Russ.)

4 Gracheva, A.M. "Aleksey Remizov i Leonid Andreev (vvedenie k teme)". ["Alexey Remizov and Leonid Andreev (Introduction to the Subject)"]. *Aleksei Remizov. Issledovaniia i materialy* [*Alexey Remizov. Research and materials*]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 1994, pp. 41–52. (In Russ.)

5 Gracheva, A.M. "Revoliutsioner Aleksei Remizov: mif i real'nost'". ["Revolutionary Aleksey Remizov: Myth and Reality"]. *Litsa. Biografich. al'manakh* [*Faces. Biographical Almanac*], issue 3. St. Petersburg, Moscow, Feniks-Atheneum Publ., 1993, pp. 419–447. (In Russ.)

6 Danilova, I. *Literaturnaia skazka A.M. Remizova (1900–1920-e gody)*. [*Literary Tale by A.M. Remizov (1900–1920s)*]. Helsinki, Helsinki University Print, 2010. 271 p. (Slavica Helsingiensia. 39). (In Russ.)

7 Danilova, I.F. "<Kommentarii k povesti 'Chto est' tabak'>" ["Commentary on the Story *What is Tobacco*"]. Remizov, A.M. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 2: Dokuka i balagur'e [Dokuka and Joke]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 2000, pp. 677–683. (In Russ.)

8 Danilova, I.F. “<Kommentarii k p’ese ‘Besovskoe deistvo’>” [“Commentary on the Play *Demonic Action*”]. Remizov, A.M. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 12: Rusaliia [Rusalia]. St. Petersburg, Rostok Publ., 2016, pp. 734–756. (In Russ.)

9 Danilova, I.F. “<Kommentarii k romanu ‘Chasy’>” [“Commentary on the Novel *The Clock*”]. Remizov, A.M. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*], vol. 4: Plachuzhnaia kanava [Weeping Ditch]. Moscow, Russkaia kniga Publ., 2001, pp. 465–469. (In Russ.)

10 Erofeev, N. “Savinkov Boric Viktorovich” [“Savinkov Boric Viktorovich”]. *Politicheskie partii Rossii. Konets XIX — pervaia tret’ XX veka. Entsiklopediia* [*Political Parties of Russia. The End of the 19th — the first third of 20th Century. Encyclopedia*]. Moscow, ROSSPEN Publ., 1996, pp. 543–545. (In Russ.)

11 Pakhmuss, T.A. “Boris Savinkov v zhizni Zinaidy Gippius” [“Boris Savinkov in the Life of Zinaida Gippius”]. *Pamiatniki kul’tury. Novye otkrytiia. Pis’mennost’. Iskusstvo. Arkheologiia, Ezhegodnik 1997* [*Monuments of Culture. New Discoveries. Writing. Art. Archeology / Yearbook 1997*]. Moscow, Nauka Publ., 1998, pp. 102–115. (In Russ.)

12 Tsekhnovitser, O.V. “Simvolizm i tsenzura” [“Symbolism and Censorship”]. *Uchenye zapiski Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Scholarly Notes of LSU*], no. 76. Seriia filologicheskikh nauk. Issue 11. Leningrad, Izdatel’stvo Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta Publ., 1941, pp. 275–319. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3.(2Рос=Рус)6

Г. ЛЕЛЕВИЧ В САРАТОВЕ. ИЗ ХРОНИКИ САРАТОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЖИЗНИ 1926–1928 гг.

© 2021 г. А.В. Хрусталева
Саратовский национальный исследовательский государственный университет им. Н. Г. Чернышевского, Саратов, Россия
Дата поступления статьи: 10 апреля 2021 г.
Дата одобрения рецензентами: 18 мая 2021 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-380-393

Аннотация: Региональным ячейкам пролетарских писателей традиционно уделяется меньше внимания. Так, до сих пор не были известны данные об изменении количества участников Саратовской ассоциации пролетарских писателей. Применительно к Поволжью, сведения о численности саратовской ячейки могут дать ответ, в частности, на то, когда в ее истории произошел коренной перелом. Рост ячейки и распад саратовского Пролеткульта, как оказалось, совпали с пребыванием в Саратове Л.Г. Калмансона (Г. Лелевича). Поскольку свойственное провинции отставание от Москвы в деле образования местных организаций пролетарских писателей приводило, как правило, к медленному течению литературных «боев», необходимо в каждом регионе отслеживать время появления пролетписательской ячейки, динамику и причины ее роста. С большой долей вероятности можно ожидать, что чем позже возникла ячейка, тем сильнее литературная ситуация в конкретном населенном пункте будет отличаться от московской, а значит, вполне уместно привлекать провинциальный опыт для расширения и дополнения периодизации литературного процесса в годы НЭПа.

Ключевые слова: Г. Лелевич, Всероссийская ассоциация пролетарских писателей, саратовская литературная ситуация, политическая оппозиция, партийный архив.

Информация об авторе: Анна Владимировна Хрусталева — доктор филологических наук, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н.Г. Чернышевского, ул. Астраханская, д. 83, 410012 г. Саратов, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9015-2523

E-mail: tevlin1982@mail.ru

Для цитирования: *Хрусталева А.В.* Г. Лелевич в Саратове. Из хроники саратовской литературной жизни 1926–1928 гг. // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 380–393. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-380-393



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

G. LELEVICH IN SARATOV. FROM THE CHRONICLE OF THE SARATOV LITERARY LIFE OF 1926–1928

© 2021. Anna V. Khroustaleva
Saratov State University, Saratov, Russia
Received: April 10, 2021
Approved after reviewing: May 18, 2021
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: Regional groups of proletarian writers are often neglected, thus the data about its exact number and professional compound has not been shown yet. As for the Volga Region the data can illustrate the response to many questions, one of them is why the Saratov *Association of Proletarian Writers* was the largest in the region, and the second — when the turning point in its history took place. It has been proven that *Proletkult*, stopped functioning between January and June 1927, and that legally, this organization split up in June. Both processes mentioned in the article were related to the exile of L.G. Kalmanson (G. Lelevich) to Saratov. Since the slow speed of literary processes in regions affected the pace of literary confrontations there as well, it is crucially important to identify the date of birth of the *Proletarian Writers Group* in every region. There is a high possibility that the later the group was developed, the more it will differ from its Moscow counterpart; that is why we need to focus on the regional data.

Keywords: G. Lelevich, the All-Russian Association of Proletarian Writers, Saratov literary situation, political opposition, Party archive.

Information about the author: Anna V. Khroustaleva, DSc in Philology, Saratov State University, Astrakhanskaya 83, 410012 Saratov, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9015-2523

E-mail: tevlin1982@mail.ru

For citation: Khroustaleva, A.V. “G. Lelevich in Saratov. From the Chronicle of the Saratov Literary Life of 1926–1928.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 380–393. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-380-393

Исследовательская литература, освещающая основные этапы становления Всероссийской ассоциации пролетарских писателей в столице (ВАПП), представлена внушительным списком, наиболее содержательные работы которого давно известны [1; 9; 12; 14]. Региональным ячейкам традиционно уделяется меньше внимания, кроме того, посвященные им труды зачастую содержат информационные лакуны. Рассматривая Нижнее Поволжье, стоит отметить, что не только авторитетная работа очевидцев описываемых событий [11], но и значительно более поздние исследования [4; 6; 7] не проливают свет на две существенные с точки зрения институциональности характеристики литературного объединения — число его участников и социально-профессиональный состав.

Совершенно очевидно, что не только качество писательской продукции, но и столь бытовая, на первый взгляд, сторона вопроса, как количество писателей, является силой, способной направить течение литературного процесса. Пополняя историю пролетарских литературных институций 1920-х гг. региональными материалами, мы неизбежно сталкиваемся с необходимостью внимательно отслеживать по архивным данным численность и личный состав литературных групп. Во-первых, таким образом можно определить реальное соотношение сил литературных объединений в регионе. Во-вторых, подобная проверка позволяет установить писателей-членов литературных союзов, представлявших национальные меньшинства и народы, у которых не было к тому времени стандартной письменной системы. Вместе с введением новых систем письменности, например, латинизации алфавита, часть сведений о литературном наследии писателя, использовавшего малораспространенный диалект, как правило, не сохранялась.

Данные о численности литературных организаций могут быть косвенно использованы и для поиска ответа на важные вопросы литературной жизни региона. Например, почему на Поволжской конференции 11–13 марта 1928 г. именно саратовская ячейка была представлена наибольшим количеством делегатов с правом решающего голоса, или в какой момент в истории этого писательского союза произошли решительные перемены.

Собранные к настоящему моменту сведения позволяют утверждать, что в 1928 г. саратовская ячейка пролетарских писателей имела более длительный «стаж» функционирования, чем можно наблюдать у других поволжских литературных организаций, и превосходила их по количеству участников. Она начала работу в 1924 г., с наименьшим отставанием среди поволжских регионов по времени возникновения от Московской ассоциации пролетарских писателей (1923 г. как датировка старта деятельности САПП — поздняя фальсификация). Астраханская, Ульяновская АПП и ячейка пролетарских писателей Автономной Социалистической Советской Республики Немцев Поволжья были образованы только в 1927 г. и к 1928 г. насчитывали 25, 18 и 12 человек соответственно. Саратовскую же АПП в 1928 г. представляли 46 участников[1].

Однако в январе 1926 г., согласно данным фонда партийного отдела печати Саратова, в саратовском объединении было всего 11 участников[2]. В архивном документе, датированном 1928 г., стремительный рост саратовской ячейки ВАПП в течение двух лет и ее выход с максимальным количеством решающих голосов на Поволжскую конференцию пролетарских писателей лаконично объясняется тем, что «произошел поворот от внутреннего собирания к внешней вербовке и росту». Очевидно, эта версия недостаточна. Четырехкратное увеличение состава ячейки в 1926–1928 гг. сигнализирует о наличии неких важных событий, способствовавших изменению сил на саратовской литературной арене.

Начнем с того, что значительный рост численности САПП начался после падения роли саратовского Пролеткульта. Еще в 1926 г. ведущая городская газета Саратова сообщала о том, что саратовский пролеткульт

1 Саратовский губком ВКП(б). Отдел печати. Протоколы заседаний Первой Поволжской конференции пролетарских писателей // ГАНИСО. Ф. 27. Оп. 4. Д. 960. Л. 14–15.

2 Там же.

произвел дополнительное комплектование студий: «Центральное место... принадлежит театральной мастерской. По сравнению с прошлым годом работа... двинулась вперед в том отношении, что переходит частично от мелких постановок и агиток прошлого года к более крупным вещам <...> работают студии: литературная, изобразительная, музыкальная» [23]. При этом САПП мало интересовал «Саратовские известия»: объединение упоминается лишь дважды в течение года. Но в июне 1927 г. ситуация становится диаметрально противоположной.

Согласно газетным сведениям, в середине июня 1927 г. литературная секция Пролеткульта уже не существовала [24]. В последнем упоминании о ней в партийном отчете 28 июня[3] сообщается, что организация объединяет исключительно студенчество. Буквально следующий архивный документ содержит постановление «признать нецелесообразным обособление от САПП существующих студенческих организаций и принять меры к включению их в САПП»[4]. Некоторое время мероприятия двух организаций проходили совместно. Значит ли это, что имело место механическое присоединение Пролеткульта к САПП, а также переход в его ряды пролеткультовского студенчества, еще неясно. Согласно материалам отдела печати Саратовского губкома ВКП(б), в марте 1928 г. в САПП входило всего 10 учащихся и служащих[5], т. е. если судить по количеству — далеко не все бывшие члены пролеткультовского литературного движения.

Таким образом, в Саратове фактическая смерть оппонента пролетарских писателей — пролеткультовского литобъединения — произошла в период с января 1926 по июнь 1927 г., т. е. со значительным отставанием от Москвы, где ослабление роли пролеткультов на литературной арене началось в 1923 г. Очень важно отметить и еще две опорные точки истории саратовской ячейки: в январе 1927 г. в ней состоят 22 человека [19], а 28 июня

3 Саратовский Губком ВКП(б). Отдел печати. План работы отдела, тезисы к докладу о состоянии уездной печати и отчет о состоянии писательской организации губернии // ГАНИСО. Ф. 27. Оп. 4. Д. 794.

4 Саратовский Губком ВКП(б). Отдел печати. Резолюция Саргубкома ВКП(б) по докладу тов. Курчавова о работе САПП // ГАНИСО. Ф. 27. Оп. 4. Д. 795. Л. 56.

5 Саратовский Губком ВКП(б). Отдел печати. План работы отдела, тезисы к докладу о состоянии уездной печати и отчет о состоянии писательской организации губернии // ГАНИСО. Ф. 27. Оп. 4. Д. 794.

того же года в этом союзе уже 42 участника[6], из чего следует, что основная фаза роста САПП занимала первые шесть месяцев 1927 г.

Рассматриваемый период роста и развития САПП совпадает с пребыванием в Саратове профессионального революционера, представителя наиболее радикального крыла «напостовцев» и политического оппозиционера Лабори Гилелевича Калмансона (Г. Лелевича). В провинции Г. Лелевич имел вполне комфортные условия для работы и развития своих идей и закономерно воспользовался возможностью осуществлять пропаганду своих литературных взглядов, сочетая ее с политической вербовкой студенческих и рабочих масс. Есть основания утверждать, что укрепление количественного состава САПП и падение лито Пролеткульта стало результатом появления и деятельности Г. Лелевича в Саратове.

Как известно, участник Гражданской войны, соредактор журнала «На посту» Г. Лелевич оказывается в Саратове «в наказание» за ультралевые позиции по поводу политики партии в области художественной литературы и отказ от солидаризации с попутчиками. В то время как идеолог эпохи раннего нэпа Л.Д. Троцкий призывал не разрывать с литературным наследием дворянско-буржуазной эпохи и использовать ее достижения для развития культуры пролетариата, возложив задачу формирования на дореволюционную интеллигенцию, Г. Лелевич и его соратники по ВАПП стояли на позиции идейного, классового искусства, носителями которого может быть лишь выходец из победившего класса пролетариев. Он ставил задачей борьбу за новые законы творчества.

Резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» 1925 г. не соответствовала позиции Г. Лелевича: в литературной жизни на равных должны были быть представлены творческие достижения интеллигентов-попутчиков, писателей из рабочих и крестьян. Невзирая на решение ЦК, Г. Лелевич остался на своих прежних позициях и от объединения с попутчиками в новом писательском союзе отказался. Его оппозиционность проявлялась, однако, не только в литературной борьбе. Литератор поддерживал так называемую «ленинградскую» оппозицию на XIV съезде ВКП(б) и продолжил вести специфическую агитацию и в ссыл-

6 Саратовский Губком ВКП(б). Отдел печати. План работы отдела, тезисы к докладу о состоянии уездной печати и отчет о состоянии писательской организации губернии // ГАНИСО. Ф. 27. Оп. 4. Д. 794.

ке. Г. Лелевичу, как видно из его неполной библиографии [10], парадоксальным образом удалось сочетать принятие общественно-политических взглядов Л.Д. Троцкого с отрицанием воззрений последнего на культуру и литературу будущего.

Литературно-просветительская деятельность Г. Лелевича в Саратове была в какой-то степени ширмой для его политической активности. В культурно-просветительскую деятельность вовлекалась вузовская молодежь из Саратовского областного коммунистического университета и других учебных заведений. В тех районах города, где выступал оппозиционер, фиксировались вспышки социальных протестов. Так, «Саратовские известия» сообщают: «II районной организации (партии. — *А.Х.*) “повезло” с оппозицией. Весь “импортный” оппозиционный материал, все эти связавшие печальную славу Ротенберги, Лелевичи, Лейкины осели во второй организации... Но жестоко ошибся тот, кто рассчитывал, что во II районной организации оппозиция найдет мало-мальски широкое сочувствие...» [22, с. 3]. Широкого сочувствия не было, но максимальную поддержку Г. Лелевич встретил именно на этом участке — в самом сердце города, где с момента основания находится Саратовский университет. Стоит ли считать простым совпадением, что следы оппозиции тянутся за всеми профсоюзами, в клубах которых проводил мероприятия опасный гость?

Еще в 1980-е гг. саратовский историк А.Н. Донин писал о 360 экземплярах нелегальных брошюр, в которых излагалась платформа оппозиции: «Подрывная нелегальная деятельность сторонников блока <...> приобрела осенью 1927 года особый размах. <...> ее направляли строго законспирированные руководящие центры, в задачу которых входила организация подпольных собраний, обсуждались вопросы тактики, характера предстоящих выступлений... В Саратове в этот центр входили Ротенберг, Лелевич, Пестов <...> Только в Саратов было доставлено <...> 360 экземпляров <...> тексты платформ, речи и заявления лидеров блока...» [5, с. 93].

Политический нонконформизм Г. Лелевича многократно зафиксирован в самых разных источниках, известно, что он выступал против партийных чисток и контрольных комиссий. Упоминания о конкретных случаях оппозиционных начинаний разного масштаба в губернии также давно запротоколированы: серьезной причиной для них послужило бедственное положение некоторых профсоюзов, например, печатников, переведенных

в условиях дефицита бумаги и заказов на неполный рабочий день. Подтверждается наличие оппозиционеров и в профсоюзе работников водного транспорта: «Настоящим Бюро ячейки ВКП(б) № 10 рабочих Водного Транспорта доводит до Вашего сведения о следующем: «При проезде через г. Саратов член ВКП(б) тов. Паленов... вел себя возмутительно... публично провозгласил себя представителем губернской власти... призывно выкрикивал необходимость делать новый, другой Октябрь...»[7].

В наиболее бедствующих саратовских профсоюзах находились те, кто был готов поддержать если не политические, то экономические лозунги оппозиции, ради обещанных благ, возможно, не до конца понимая суть противостояния троцкистской оппозиции линии руководимого Сталиным Политбюро ЦК ВКП(б).

Активно разыгрывалась и национальная карта: так, в архиве отложились документы, содержащие показания свидетелей, которых пытались вербовать в число сторонников оппозиции в обмен на сохранение в их населенном пункте культовых сооружений. Деятельность оппозиции отмечена, например, в татарских селах Кузнецкого уезда Саратовской губернии, где лояльность идеям «нового Октября» агитаторы пытались добыть «в обмен» на поддержку существующей мечети.

Согласно делу, хранящемуся в архиве Саратовского университета, Г. Лелевич являлся доцентом кафедры истории русской литературы педагогического факультета Саратовского университета с 1 января 1927 г. до 1 декабря 1928 г., когда был отстранен от занимаемой должности по подозрению в совершении преступления, предусмотренного частью 10 статьи 58 [15] — «пропаганда или агитация, содержащие призыв к свержению советской власти».

Помимо педагогической деятельности, Г. Лелевич являлся членом губернского суда. Членство в суде свидетельствует о том, что литератор не был поражен в правах, и саратовский период его жизни больше напоминает обычную для того времени «переброску» коммуниста с партийным заданием, в данном случае на службу САПП. На протяжении всего 1927 г. Г. Лелевич читал лекции для членов саратовской ячейки пролетарских писателей, участвовал в выездных профсоюзных мероприятиях и вечерах самокритики.

7 ГАНИСО. Ф. 319. Оп. 1. Д. 14. Л. 31.

Наконец, он регулярно печатался в «Саратовских известиях», тираж которых был в несколько раз больше, чем журнала «На посту». 30 000 экземпляров провинциальной газеты обеспечивали актуальной политической информацией каждого седьмого саратовца (при семьях того времени это был фактически один экземпляр на домохозяйство), и, учитывая доверие провинциальных читателей к газетному слову в 1920-е гг., Г. Лелевич получал не просто большую, но и в высшей степени заинтересованную аудиторию.

Читателям «Саратовских известий» он адресовал цикл литературно-критических статей, посвященных собратьям по литературе, пролетарским писателям — Ф. Гладкову, А. Безыменскому, А. Серафимовичу, А. Новикову-Прибою, а также классикам русской литературы, оставаясь верным своим напостовским методологическим установкам — поиску стержневого образа как способа обобщения классовой психоидеологии писателя: «Каждый писатель воплощает в своих произведениях тот или иной основной социально-психологический образ. У романистов и новеллистов всегда можно обнаружить основного героя, стержневой тип, проходящий через все творчество автора…» [17]. И это мог быть «порхающий яркий мотылек, изменчивая очаровательница, непоседа, кокетка, любительница увлечений» как облик героини дворянской литературы. «Томная и кроткая мечтательница, полная романтизма, верная супруга и добродетельная мать <…> это другой ее облик» [18]. Тиражирование уже отработанных в напостовский период формулировок объяснялось задачей донести определенный идейный багаж до получателя, а не развивать его далее. Саратовский период творчества Г. Лелевича — это не поиск нового, а многократная и всесторонняя пропаганда найденного, которая оказалась вполне востребованной, так как привела к росту популярности как самого Г. Лелевича, так и численности САПП.

Эрудиция, несокрушимый характер и уверенность Г. Лелевича в наступлении грядущей мировой революции заряжала слушателей и читателей энергией и верой:

> Только тот наших дней не мельче,
> Только тот на нашем пути,
> Кто умеет за каждой мелочью
> Революцию мировую найти [19].

В «Саратовских известиях» утверждается, что на выступление Г. Лелевича о творчестве поэта Безыменского явилось... 400 человек слушателей [20]. Студенты Саратовского областного коммунистического университета могли обеспечить 240 мест из названных 400, кроме того, вполне логично было присутствие и членов профсоюзов, среди которых билеты распространялись бесплатно или дешево. Вероятно, представители этих институций и составили основной контингент слушателей Г. Лелевича. В таком случае просветительский проект Г. Лелевича был беспрецедентен для Саратова. Например, на лекции В.М. Жирмунского по истории и теории рифмы на протяжении нескольких лет являлось редко более 100 человек. Напрашивается вывод: Г. Лелевич был в течение 1927 г. в Саратове подлинным властителем дум.

Согласно отчету САПП, в 1926–1927 гг. объединение дало 34 литературных выступления с общим количеством посетителей в среднем 250 человек на каждом[8]. В другом документе обнаруживаем, что за первые три месяца 1927 г. организация провела литературные мероприятия для 3 000 человек. Сопоставив эти сведения с количеством жителей в Саратове 1927 г. (более 200 000 человек), мы можем уверенно говорить об исключительной активности саратовских пролетарских писателей в литературной жизни города. И хотя рост САПП и активность организации в 1927 г. не могут быть сведены лишь к авторитету приехавшего в город Г. Лелевича, но его харизма, яркий талант лектора, самостоятельность мысли, уже частично отраженные в существующих публикациях и ставшие предметом исследований [2; 3; 8; 13], свидетельствуют об исключительной роли этого общественного деятеля в культурной жизни провинции.

И.Ю. Иванюшина сообщает о педагогической деятельности следующее: «Студентам 2 курса... Л. (Лелевич. — *А.Х.*) читает курс Поэтики, включающий следующие разделы: 1. Догматическая и историческая поэтика. Аристотель. Буало. А.Н. Веселовский. Теоретическая и историческая поэтика. 2. Типы буржуазных исторических поэтик: психологическая и лингвистическая. Мюллер-Фрейенфельс, формалисты; 3. Принципы социологической поэтики. Арватов, Фриче; 4. Поэтика содержания: поэтическая идеология, тематика; 5. Поэтика формы: стилистика, метрика, композиция,

8 Саратовский губком ВКП(б). Отдел печати. Протоколы заседаний Первой Поволжской конференции пролетарских писателей // ГАНИСО. Ф. 27. Оп. 4. Д. 960. Л. 15.

жанры. 6. Поэтика образа. Образ — живописный орнамент и образ — материализованная идея. Литературные герои. 7. Художественное восприятие и законы литературной эволюции. Читатель и его роль в литературной жизни. На 3 курсе ведет семинарий по современной литературе. Для студентов 3–4 курсов общественно-экономического отделения педфака Л. читает курс литературы XIX–XX веков» [8, с. 130]. В университетском деле Г. Лелевича содержится информация еще о двух курсах — «основы марксистского искусствознания» и «методология литературной критики». Заметим, что преподавание дисциплины «современная литература» было инициировано Г. Лелевичем и до его приезда не велось.

В личном деле Г. Лелевича содержится помета об отстранении его от занимаемой должности 1 декабря 1928 г. Из партийных рядов он был исключен 2 января 1928 г., и с этого момента его произведения в местной периодике больше не принимались к печати. Таким образом, принимая во внимание приведенную ранее хронику роста саратовской ячейки пролетарских писателей, считаем в достаточной степени доказанным, что многократное увеличение САПП происходило одновременно с оппозиционной агитацией и литературным просветительством Г. Лелевича в Саратове.

Трагически предсказывая собственную судьбу, он писал в одной из статей о И. Бунине, что эпоха умеет беспощадно мстить. Идеолог пролетарской литературы был расстрелян 10 декабря 1937 г.

Список литературы

Исследования

1 *Белая Г.А.* Дон-Кихоты 20-х годов: «Перевал» и судьба его идей. М.: Сов. писатель, 1989. 400 с.

2 *Голицын А.* «Репрессии я считаю преступлением». Лелевич в саратовской ссылке // Волга. 2019. № 11. URL: https://magazines.gorky.media/volga/2019/11/repressii-ya-schitayu-prestupleniem.html (дата обращения: 12.12.2020).

3 Губернская власть и словесность: литература и журналистика Саратова 1920-х годов / под ред. Е.Г. Елиной, Л.Е. Герасимовой, Е.Г. Трубецковой. Саратов: Изд-во СГУ, 2003. 428 с.

4 *Демченко А.А.* Литературная и общественная жизнь Саратова: из архивных разысканий. Саратов: Наука, 2008. 126 с.

5 *Донин А.Н.* Роль местных контрольных комиссий ВКП(б) в борьбе за единство и чистоту партийных рядов, 1926–1934 (на материалах Нижнего Поволжья): дис. … канд. ист. наук. Саратов, 1987. 213 с.

6 *Жуйкова А.К.* Литературная жизнь Саратова первого октябрьского десятилетия (хроника) // Рожденные революцией. Сборник литературоведческих статей-очерков о писателях Поволжья / под ред. и со вступ. ст. П. Бугаенко. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1968. С. 230–237.

7 *Жук А.А.* Критика и литературоведение в Саратове за полвека // Рожденные революцией. Сборник литературоведческих статей-очерков о писателях Поволжья / под ред. и со вступ. ст. П. Бугаенко. Саратов: Приволжское книжное изд-во, 1968. 237–252.

8 *Иванюшина И.Ю.* Г. Лелевич // Литературоведы Саратовского университета 1917–2009. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 2010. С. 128–132.

9 *Корниенко Н.В.* «Нэповская оттепель»: Становление института советской литературной критики. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 504 с.

10 *Мандельштам Р.С.* Художественная литература в оценке русской марксистской критики. 4-е перераб. изд. М.: Госиздат, 1928. 151 с.

11 Рабочая книга по литературе народов СССР для VII гр. ФЗС и III гр. ШКМ / сост. В. Бочкарев, И. Кравченко, А. Медведев, И. Пехтелев; под ред. А.П. Скафтымова. Саратов: Нижневолжское краевое изд-во, 1932. 78 с.

12 Соцреалистический канон / под общ. ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. 1040 с.

13 *Хрусталева А.В.* Г. Лелевич и специфика литературной ситуации Саратова 1920-х гг.: комментарий к одной литературной ссылке // Цивилизация и человек. 2010. № 2. С. 108–112.

14 *Шешуков С.И.* Неистовые ревнители: из истории литературной борьбы 20-х годов. М.: МГПУ, 2013. 351 с.

Источники

15 Г. Лелевич // Архив СГУ. Д. 5453.

16 *Л.К.* О стихах, присланных в редакцию // Саратовские известия. 1924. № 103. 11 мая. С. 2.

17 *Лелевич Г.* Литературные заметки. Эдуард Багрицкий // Саратовские известия. 1927. 20 февраля. С. 1.

18 *Лелевич Г.* От Татьяны Лариной к Даше Чумаковой // Саратовские известия. 1927. 8 марта. С. 3.

19 *Лелевич Г.* Пролетарские писатели // Саратовские известия. 1927. 16 января. (Приводится отрывок из творчества А. Безыменского). С. 3.

20 *Лелевич Г.* Пролетарские писатели // Саратовские известия. 1927. 29 июня. С. 5.

21 *Лелевич Г.* Пролетарские писатели // Саратовские известия. 1927. 16 января. С. 2.

22 *Н-кий.* Сегодня открывается X партконференция II района // Саратовские известия. 1927. 12 ноября. С. 2.

23 Саратовские известия. 1926. 6 января. С. 2.

24 Саратовские известия. 1927. 19 июня. С. 2.

References

1 Belaya, G.A. *Don-Kikhoty 20-kh godov: “Pereval” i sud’ba ego idei* [*The Don Quixotes of the 1920-ies.* Pereval *and the Destiny of Its Ideas*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1989. 400 p. (In Russ.)

2 Golitsyn, A. “‘Repressii ia schitaiu prestupleniem.’ Lelevich v saratovskoi ssylke” [“‘I Believe Purges to Be the Crime.’ Lelevich in Saratov Exile”]. *Volga*, no. 11, 2019. Available at: https://magazines.gorky.media/volga/2019/11/repressii-ya-schitayu-prestupleniem.html (Accessed 12 December 2020). (In Russ.)

3 Elina E.G., and L.E. Gerasimova, and E.G. Trubetskova, editors. *Gubernskaia vlast’ i slovesnost’: literatura i zhurnalistika Saratova 1920-kh godov* [*Provincial Authority and Literature: Literature and Journalism of Saratov in the 1920s*]. Saratov, Saratov State University Publ., 2003. 428 p. (In Russ.)

4 Demchenko, A.A. *Literaturnaia i obshchestvennaia zhizn’ Saratova: iz arkhivnykh razyskanii* [*The Literary and Social Life of Saratov: from the Archives*]. Saratov, Nauka Publ., 2008. 126 p. (In Russ.)

5 Donin, A.N. *Rol’ mestnykh kontrol’nykh komissii VKP(b) v bor’be za edinstvo i chistotu partiinykh riadov, 1926–1934 (na materialakh Nizhnego Povolzh’ia)* [*The Role of the Regional Control Committees in a Struggle For the Unity and the Purity of The Party: PhD thesis*]. Saratov, 1987. 213 p. (In Russ.)

6 Zhuikova, A.K. “Literaturnaia zhizn’ Saratova pervogo oktiabr’skogo desiatiletiia (khronika)” [“Literary Life of Saratov in the First Decade”]. *Rozhdennye revoliutsiei. Sbornik literaturovedcheskikh statei-ocherkov o pisateliakh Povolzh’ia* [*Born by the*

revolution. Collection of literary articles-sketches about the writers of the Volga region], ed. and intro. P. Bugaenko. Saratov, Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1968, pp. 230–237. (In Russ.)

7 Zhuk, A.A. "Kritika i literaturovedenie v Saratove za polveka" ["Criticism and Critical Studies in Saratov"]. *Rozhdennye revoliutsiei. Sbornik literaturovedcheskikh statei-ocherkov o pisateliakh Povolzh'ia* [*Born by the revolution. Collection of literary articles-sketches about the writers of the Volga region*], ed. and intro. P. Bugaenko. Saratov, Privolzhskoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1968, pp. 237–252. (In Russ.)

8 Ivaniushina, I.Iu. "G. Lelevich" ["G. Lelevich"]. *Literaturovedy Saratovskogo universiteta 1917–2009* [*The Literary Scholars of the Saratov State University*]. Saratov, Saratov State University Publ., 2010, pp. 128–132. (In Russ.)

9 Kornienko, N.V. *"Nepovskaia ottepel'": Stanovlenie instituta sovetskoi literaturnoi kritiki* [*"NEP Thaw": Development of the Institute of Soviet Literary Criticism*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2010. 408 p. (In Russ.)

10 Mandel'shtam, R.S. *Khudozhestvennaia literatura v otsenke russkoi marksistskoi kritiki* [*The Fiction in The Perspective of Russian Marxist Criticism*]. 4th rew. ed. Moscow, Gosizdat Publ., 1928. 151 p. (In Russ.)

11 Skaftymov, A.P., editor. *Rabochaia kniga po literature narodov SSSR dlia VII gr. FZS i III gr. ShKM* [*The Manual on the Literature of the USSR Peoples*], comp. V. Bochkarev, I. Kravchenko, A. Medvedev, I. Pehtelev. Saratov, Nizhnevolzhskoe kraevoe izdatel'stvo Publ., 1932. 78 p. (In Russ.)

12 Gjuntera, H., and E. Dobrenko, editors. *Sotsrealisticheskii kanon* [*The Social Realism Canon*]. St. Prtersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000. 1040 p. (In Russ.)

13 Khrustaleva, A.V. "G. Lelevich i spetsifika literaturnoi situatsii Saratova 1920-kh gg.: kommentarii k odnoi literaturnoi ssylke" ["G. Lelevich and The Peculiarity of His Literary Exile"]. *Tsivilizatsiia i chelovek*, no. 2, 2010, pp. 108–112. (In Russ.)

14 Sheshukov, S.I. *Neistovye revniteli: iz istorii literaturnoi bor'by 20-kh godov* [*Outrageous Fanatics: from the History of the Literary Struggle*]. Moscow, Moscow Pedagogical State University Publ., 2013. 351 p. (In Russ.)

Научная статья / Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ОБРАЗ БЕЛОГВАРДЕЙСКОГО АГЕНТА ГЕНЕРАЛА НОСОВИЧА В ПОВЕСТИ А.Н. ТОЛСТОГО «ХЛЕБ»

© 2021 г. А.В. Ганин
Институт славяноведения Российской академии наук, Москва, Россия
Дата поступления статьи: 26 октября 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 24 ноября 2020 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-394-407

Аннотация: В статье проанализировано изображение реальной исторической фигуры белого агента Носовича в повести А.Н. Толстого «Хлеб». Бывший генерал А.Л. Носович в Советской России весной — летом 1918 г. занимал пост начальника штаба Северо-Кавказского военного округа, но при этом был агентом белых и вел подрывную работу. Его образ в повести введен в качестве антигероя, которому противостоял проницательный комиссар И.В. Сталин. Упоминания Носовича в повести несут негативный посыл. Он показан прагматичным и жестоким циником, для которого цель оправдывает любые средства. А.Н. Толстой не преминул подчеркнуть связь Носовича с вождем Красной армии Л.Д. Троцким, подвергнутым остракизму в СССР. При создании образа Носовича А.Н. Толстой опирался на подлинные документы, в том числе на доклад самого Носовича белому командованию о подпольной работе. Произведение А.Н. Толстого способствовало укреплению культа личности Сталина и мифологизации истории Гражданской войны в русле партийных установок. Этой же задаче служил и образ белого агента генерала Носовича.
Ключевые слова: А.Н. Толстой, И.В. Сталин, А.Л. Носович, повесть «Хлеб», историческая основа художественного произведения.
Информация об авторе: Андрей Владиславович Ганин — доктор исторических наук, ведущий научный сотрудник, Институт славяноведения Российской академии наук, Ленинский проспект, 32 а, 119991 г. Москва, Россия.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8602-1990
E-mail: andrey_ganin@mail.ru
Для цитирования: *Ганин А.В.* Образ белогвардейского агента генерала Носовича в повести А.Н. Толстого «Хлеб» // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 394–407. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-394-407



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

THE IMAGE OF THE WHITE ARMY AGENT GENERAL NOSOVICH IN THE NOVELLA *BREAD* BY ALEXEY N. TOLSTOY

© 2021. Andrey V. Ganin
Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia
Received: October 26, 2020
Approved after reviewing: November 24, 2020
Date of publication: September 25, 2021

Abstract: The article analyzes the image of a historical figure of the White Army agent Nosovich in A.N. Tolstoy's novella *Bread*. Former General A.L. Nosovich in Soviet Russia in the spring and summer of 1918 held the post of chief of staff of the North Caucasus Military District, but at the same time was an agent of the White Army and carried out clandestine subversive work. His image in the novel was introduced as an antihero, who was opposed to the shrewd commissar Joseph Stalin. The attitude to Nosovich in the novel is negative. He is shown as a pragmatic and cruel cynic, for whom the aim justifies any means. Tolstoy did not fail to emphasize the connection between Nosovich and the leader of the Red Army Lev D. Trotsky ostracized in the USSR. When creating the character of Nosovich A.N. Tolstoy relied on genuine documents, including the report of Nosovich to the White Army command about his underground work. Tolstoy's novel contributed to the strengthening of the personality cult of Stalin and the mythology of the history of the Russian Civil War in line with party attitudes. The image of the White Army agent General Nosovich served the same task.

Keywords: A.N. Tolstoy, Joseph Stalin, A.L. Nosovich, novella *Bread*, historical basis of fiction.

Information about the author: Andrey V. Ganin, DSc in History, Leading Research Fellow, Institute of Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences, Leninsky Avenue 32 a, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8602-1990
E-mail: andrey_ganin@mail.ru

For citation: Ganin, A.V. "The Image of the White Army Agent General Nosovich in the Novella *Bread* by Alexey N. Tolstoy. *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 394–407. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-394-407

Распространенным литературным приемом является противопоставление героев и антигероев. Когда в СССР в 1930-х гг. сложился культ личности генерального секретаря ЦК ВКП(б) И.В. Сталина, одним из главных героев советской литературы неизбежно стал сам вождь. Антигероями же выступали многочисленные враги, с которыми Сталину приходилось бороться.

В повести писателя А.Н. Толстого «Хлеб (Оборона Царицына)» широкому кругу советских читателей в качестве антигероя оказался представлен реальный исторический деятель — белый агент в Красной армии генерал Анатолий Леонидович Носович. Во всех смыслах его появление в художественной прозе было выигрышным и для решения пропагандистских задач, и в плане драматургии. В упрощенной пропагандистской концепции сталинской эпохи этот коварный враг Советской власти, внедрившийся на руководящие посты в Красной армии, оказался вместе с группой своих соратников умело разоблачен Сталиным в Царицыне. Дополнительную значимость такому разоблачению придавала поддержка белых подпольщиков еще одним тайным противником Советской власти — Л.Д. Троцким.

Во Франции в архиве Библиотеки современной международной документации хранятся документы генерала А.Л. Носовича[1]. Материалы этого архива позволяют проанализировать повесть А.Н. Толстого «Хлеб» на предмет достоверности изложенных в ней сведений, а также установить, какими источниками пользовался писатель.

«Хлеб» увидел свет к 20-летию революции, в конце 1937 — начале 1938 г., в самый разгар «Большого террора». Это было идеологическое про-

1 Библиотека современной международной документации (Нантер, Франция). Bibliothèque de Documentation Internationale Contemporaine (BDIC). F. Nossovitch. F Δ rés 843.

изведение, которое в художественной форме прославляло вклад И.В. Сталина в победу в Гражданской войне в целом и в оборону Царицына от белых в 1918 г. в частности. Как и в исторических исследованиях того периода, в повести «Хлеб» реальные события искажались в угоду политическому заказу. Так, в то время в СССР трудно было помыслить о непредвзятом освещении антибольшевистского лагеря. В силу этого русское офицерство оказалось изображено А.Н. Толстым в карикатурном виде в качестве алчных и грубых контрреволюционеров, сторонников твердой руки и бездумного насилия, презиравших народ.

Однако в основу повести были положены архивные материалы, с которыми А.Н. Толстой имел возможность работать. Среди них и документы из антибольшевистского лагеря. Доступ к таким материалам свидетельствовал о послаблении строгостей по отношению к автору — видному советскому писателю.

По слегка завуалированному признанию самого А.Н. Толстого, появление повести «Хлеб» должно было поправить его репутацию после написания романа «Хождение по мукам»: «Лишь гораздо позже я понял, что в описание событий вкралась одна историческая ошибка. Печатные материалы, которыми я пользовался, умалчивали о борьбе за Царицын, настолько умалчивали, что при изучении истории 18-го года значение Царицына от меня ускользнуло. Только впоследствии, через несколько лет, я начал видеть и понимать основную и главную роль в борьбе 1918–19 гг., в борьбе революции с контрреволюцией — капитальную роль обороны Царицына» [11; 13, с. 714].

«Раскаяние» А.Н. Толстого за недооценку обороны Царицына и личности Сталина соответствовало направленности авторской переработки написанного в эмиграции романа «Хождение по мукам» в сторону устранения негативных характеристик большевистских деятелей, антиреволюционного пафоса и смягчения слишком смелых высказываний [2, с. 410]. Однако «прозрение» писателя совпало с процессом возвеличивания обороны Царицына в контексте оформления культа личности Сталина, игравшего важную роль в той обороне. Этот процесс набирал обороты с начала 1930-х гг. [6, с. 158].

Механизм привлечения А.Н. Толстого к работе по истории Гражданской войны проясняет переписка писателя А.М. Горького с И.В. Сталиным.

В письме от 27 ноября 1929 г. Горький предложил Сталину привлечь ведущих писателей, включая А.Н. Толстого, к литературной обработке «Истории Гражданской войны» для крестьянства [10, с. 493]. Сталин в письме от 17 января 1930 г. поддержал идею «издать ряд популярных сборников о “Гражданской войне” с привлечением к делу А. Толстого и других художников пера» [12, с. 175]. После этого А.Н. Толстой был привлечен к сотрудничеству редакцией «Истории Гражданской войны в СССР», и перед ним открылись архивы, в том числе с документами белых. О том, что создание художественных произведений в рамках проекта «Истории Гражданской войны в СССР» преследовало политические задачи, сегодня известно из опубликованных документов [1, с. 15–160; 11, с. 497–498].

Письма Горького по работе редакции «История Гражданской войны в СССР» свидетельствуют, что один из руководителей обороны Царицына нарком обороны К.Е. Ворошилов высказал пожелание о создании художественного произведения, посвященного этому историческому событию. В письме Горького К.Е. Ворошилову от 29 апреля 1935 г. писатель информировал наркома о том, что за такую работу взялся А.Н. Толстой, а историческим консультантом согласился выступить будущий академик И.И. Минц [1, с. 152]. Горький же договорился о встрече Толстого и Минца с Ворошиловым, так как «без указаний руководителей и активных участников трудно создать богатую, полную пафоса, историю борьбы за Царицын. А хотелось бы создать большую вещь!» [1, с. 152].

Работа над повестью по заданию редакции «Истории Гражданской войны в СССР» предполагала высокую степень документальности произведения и сравнительную ограниченность художественного вымысла. А.Н. Толстой ввел в повесть вымышленных героев из рядовых участников обороны, но руководители обороны были сохранены писателем как исторические фигуры либо упоминались под несколько измененными фамилиями. Под своей фамилией в повести фигурировал и замаскированный враг — тайный агент белых генерал Носович.

С июля 1934 г. А.Н. Толстой для работы над повестью начал получать документы из редакции «Истории Гражданской войны в СССР». Среди них были и материалы о деятельности белого агента в Красной армии начальника штаба Северо-Кавказского военного округа бывшего генерала А.Л. Носовича. Об этом свидетельствует знание А.Н. Толстым ряда деталей

работы белого подпольщика, а также имен его соратников. Среди последних не только А.Н. Ковалевский и В.П. Чебышев, но даже С.М. Кремков, П.Я. Лохматов, Л.С. Садковский и Н.И. Сухотин. То есть практически все, кто на самом деле в Царицыне помогал Носовичу. Все они фигурировали и в докладе Носовича белому командованию [9].

Кремков был выведен А.Н. Толстым в повести под фамилией Кремнев. Реальный Кремков служил в РККА, был арестован в начале 1930-х гг., затем помилован, покончил с собой в 1935 г. Он был другом маршала М.Н. Тухачевского, писателем и поэтом. Возможно, А.Н. Толстой неверно прочитал фамилию Кремкова в докладе либо не захотел его компрометировать. Кроме того, А.Н. Толстой предпочел объявить всех подпольщиков, кроме Носовича, расстрелянными непосредственно летом 1918 г. [13, с. 684]. Таким образом, оказались искажены события и нарушена последовательность того, что происходило на самом деле.

А.Н. Толстой ознакомился с кратким докладом самого Носовича белому командованию. Одна из копий документа как раз хранилась в редакции многотомного труда «История Гражданской войны в СССР»[2]. Более того, в личном архиве писателя имелись присланные ему автором воспоминания большевика М.П. Батова о заговоре инженера Н.П. Алексеева в Царицыне. В этих воспоминаниях широко цитировался доклад Носовича, а сам текст цитат испещрен подчеркиваниями и пометами, принадлежавшими А.Н. Толстому[3]. Встречался А.Н. Толстой и с участниками событий, включая С.М. Буденного и К.Е. Ворошилова, летом 1936 г. побывал на местах боев в Сталинграде. Таким образом, работа А.Н. Толстого приобрела некоторые черты самостоятельного исследования, хотя и в сугубо официозном русле партийной идеологии. Свою работу автор охарактеризовал как попытку «обработки точного исторического материала художественными средствами» [13, с. 725].

Нет ничего удивительного, что образ Носовича в повести выглядит отталкивающе. Знакомство читателей с ним автор начинает с примечательного диалога Носовича и его соратника полковника В.П. Чебышева в поезде

2 Российский государственный архив социально-политической истории. Ф. 71. Оп. 34. Д. 544. Л. 108–122.

3 Отдел рукописей Института мировой литературы им. А.М. Горького. Ф. 43. Оп. 1. Д. 173. Л. 1–18.

Харьков — Москва. Их встреча на харьковском вокзале перед отъездом в Москву — реальный исторический факт, зафиксированный в эмигрантских воспоминаниях Носовича[4]. При этом в докладе Носовича белым говорилось о встрече офицеров уже в поезде. Такая деталь свидетельствует о том, что именно доклад Носовича послужил источником вдохновения А.Н. Толстого.

Открывается диалог портретной зарисовкой Носовича: «В “окопной”, с оборванными крючками, шинели, в солдатском картузишке с красной ленточкой, — худой, с узким, когда-то холеным, давно не бритым лицом, испорченным выражением брезгливости и преодоленного унижения. Это был генерал-майор Носович» [13, с. 463]. Сразу создается однозначный образ врага — неопрятного, высокомерного, двуличного и озлобленного человека, потерявшего прежний статус, униженного и готового за это мстить.

Практически каждое упоминание Носовича в повести несет негативный посыл. Характерны эпитеты, которые добавляет автор к таким упоминаниям. Например, «Носович, судорожно затягиваясь папиросой, со злой усмешкой рассказывал…» [13, с. 463].

Разговор Носовича с его сотрудником бывшим полковником Чебышевым переполнен ненавистью к революции:

> — Родина. Извольте полюбоваться. Святыня! — сказал Носович. — Этот российский народец на свободе нужно завоевать так, как его завоевывал Чингиз-хан… Саботаж, мелкая подрывная работа разных социал-демократов — это только трусливые укусы. Этим их не проймешь… Нужна армия — маленькая, отлично снабженная, хорошо подобранная, способная легко маневрировать и наносить молниеносные удары… Материала — достаточно из двухсоттысячного офицерского корпуса… [13, с. 463].

А.Н. Толстой не преминул подчеркнуть связь подвергнутого остракизму в СССР вождя Красной армии Л.Д. Троцкого с ярым врагом Советской власти Носовичем вкупе с очевидным презрением генерала к наркому. Аналогично и отношение Носовича к русскому народу. В последнем случае А.Н. Толстой в художественной форме оказался довольно точен: Носович

4 BDIC. F. Nossovitch. F Δ rés 843. Box 1. (1) (7) (1). Носович А.Л. Шесть месяцев среди врагов России. Кн. 3. Ч. 1. Гл. 6. С. 37.

действительно презирал простой народ. Чего стоит его признание из написанных генералом впоследствии воспоминаний: «Я увидел, что Родины не существует, что кучка наглецов орудует всем, а десятки миллионов, нет, свыше ста миллионов баранов позволяют себя стричь» [5, с. 193].

В дальнейшем диалоге о прогерманских взглядах будущего донского атамана П.Н. Краснова заметна ограниченность владения А.Н. Толстого исторической фактурой. Весной 1918 г. Носович не мог встречаться с будущим донским атаманом П.Н. Красновым, скрывавшимся на Дону. Кроме того, Краснов не был столь известен широким массам офицерства, чтобы говорить о нем до избрания его атаманом. Не было известно и о его прогерманской ориентации.

А.Н. Толстой пытался показать Носовича прагматичным и жестоким циником, не жалеющим ради достижения намеченных целей ни чужих, ни своих. Например, он считал благом самоубийство близкого ему по взглядам донского атамана А.М. Каледина. В целом реалистично А.Н. Толстой описал внутренние переживания Носовича — захват власти, по выражению писателя, «чернью», гибель армии, гибель личной карьеры [13, с. 464].

Но далее А.Н. Толстой приписал Носовичу несвойственные ему восторги атаманом П.Н. Красновым и его прогерманской ориентацией [13, с. 464]. Однако реальный Носович был ярым противником германской ориентации белых и, наоборот, выступал за верность союзникам России по Антанте. После этого завязался невозможный с исторической точки зрения спор о том, какая из антибольшевистских армий являлась здоровым образованием — Добровольческая или казачья. На самом же деле в начале апреля 1918 г. следовавшие с Украины офицеры не могли вести разговоров ни о будущем атамане Краснове и его будущей германской ориентации, ни о будущей казачьей армии на Дону.

А.Н. Толстой утверждал, что Носович и Чебышев ехали в Москву «по телеграфному вызову Троцкого» [13, с. 465]. Таким образом, у читателей не должно было оставаться сомнений, кто являлся истинным виновником проникновения врагов в Красную армию. Разумеется, по прибытии в столицу Носович явился именно к Л.Д. Троцкому. На самом деле он беседовал с военным руководителем Высшего военного совета М.Д. Бонч-Бруевичем. Читавший доклад Носовича А.Н. Толстой знал об этом, но М.Д. Бонч-Бруевич в период написания повести не считался скомпрометированной

фигурой, поэтому упоминать о нем в связи с Носовичем было нежелательно и с политической точки зрения бессмысленно.

А.Н. Толстой приоткрыл перед читателями картину нелегальной антисоветской работы Носовича. Так, Носович встретился со знаменитым эсером-террористом Б.В. Савинковым, руководившим подпольной организацией в Москве [13, с. 466]. А.Н. Толстой достаточно точно охарактеризовал сложности взаимоотношений Б.В. Савинкова и белых, известные на сегодня по документам [14]. Сам Б.В. Савинков впоследствии отметил, что у белых на Юге России «встретил отношение полувраждебное» [8, с. 68]. Один из вождей Белого движения на Юге России генерал М.В. Алексеев, по свидетельству дочери, отзывался о Б.В. Савинкове как об убийце, говоря, что «нет разницы между убийцей на большой дороге и политическим» [7, с. 648].

Из диалога Носовича и Савинкова читатель узнавал о получении Носовичем от Троцкого важного назначения на пост начальника штаба Северо-Кавказского военного округа. Полученное назначение давало возможность организовать в Царицыне восстание, чтобы оторвать от центра Советской России приволжский хлебный район, что стало бы смертельным ударом по большевикам.

Л.Д. Троцкий был представлен чуть ли не союзником белых подпольщиков. Носович заявил Савинкову: «С Троцким я только что беседовал... Он произвел на меня крайне выгодное впечатление: несколько раз во время беседы он оговорился и преподнес мне — “господин генерал”... Я тоже не остался в долгу и ввернул ему разок — “ваше превосходительство”... С ним нам легко будет работать...» [13, с. 467]. Надо ли пояснять, что подобные пассажи А.Н. Толстого не имели ничего общего с действительностью и являлись неприкрытой антитроцкистской пропагандой.

Последующие упоминания Носовича относятся уже к его службе в Царицыне. А.Н. Толстой подробно рисует сцену празднования именин Носовича в присутствии председателя царицынского совета С.К. Москалева, решившего «прощупать» настроения прибывших в город военспецов. Под фамилией Москалева А.Н. Толстой изобразил старого большевика С.К. Минина. По сюжету повести Носовичу удалось его ввести в заблуждение относительно своей добросовестности [13, с. 600]. На именинах присутствовал и военрук округа бывший генерал А.Е. Снесарев. От А.Н. Толстого не укрылся

определенный демократизм взглядов А.Е. Снесарева, хотя писатель обратил внимание и на колебания военспеца. По сюжету повести Носовичу не удалось завербовать Снесарева в подпольную организацию [13, с. 598]. То, что Снесарев не был вовлечен в работу подполья, соответствовало реальному развитию событий [4].

Примечательна зарисовка встречи приехавшего в Царицын Сталина с Носовичем на вокзале. Тогда между ними возник абсурдный спор о том, что важнее для победы — хорошее вооружение или политическая подготовка [13, с. 609]. С самого знакомства двух героев повести А.Н. Толстой представил их отношения как конфронтацию.

Далее перед читателем проходит череда вредительских действий белого агента: вот он отказал командиру красных казаков Парамону Кудрову (под этим именем в повести выведен реальный человек — казак-партизан П.С. Куркин, ездивший с А.Н. Толстым по местам боев) в боеприпасах [13, с. 643], а вот они с бывшим полковником Ковалевским обманывают Сталина по вопросу численности войск, когда обстановка на фронте с каждым днем все критичнее [13, с. 655].

Следующая сцена с Носовичем призвана усилить неприятное впечатление. Оборона Царицына в катастрофическом состоянии, а штаб округа решил искупаться в Волге и позагорать [13, с. 666–667]. Белые подпольщики ждали инженера Алексеева — еще одну реальную историческую фигуру. Но в действительности такая встреча была невозможна по причинам конспирации.

А.Н. Толстой изложил свое понимание сути подпольной работы Носовича: «Не хотелось рассказывать о сложной системе бумажной волокиты и склоки, которую он проводил в штабах и на фронте. Иногда ловко продуманная фраза в исходящей бумажке натравливала один штаб на другой, вызывала бурю возмущения, парализовала работу или, как он любил повторять: “Удачное слово может наделать больше вреда, чем хороший обстрел из шестидюймовых гаубиц...” Он не ответил еще и потому, что Чебышев был отчасти прав. Директивы, полученные Носовичем в Москве от Савинкова и на другой день от советника посольства одной из великих держав, “питавшей, несмотря на все испытания, сердечные чувства к русскому народу”, — директивы эти не были им выполнены полностью. Может быть, он слишком устал от борьбы, может быть, просто трусил?»

[13, с. 668]. В какой-то степени это описание соответствовало реальному характеру работы Носовича, интриговавшего между различными командирами и делавшего упор на слепое соблюдение существовавших правил, вопреки реальности.

Последующие упоминания Носовича уже относятся к событиям его отстранения от должности и ареста. А.Н. Толстой отметил, что белые подпольщики, арестованные по приказу Сталина, были допрошены и расстреляны, Носовича же спас Л.Д. Троцкий [13, с. 684]. Такое утверждение было значительной натяжкой, обусловленной идеологией борьбы с троцкизмом. Реальный Носович вспоминал, что его спасло прибытие представителей Высшей военной инспекции и то, что «благодаря телеграммам Подвойского и Троцкого» его отправили из Царицына в Балашов на допрос и расследование[5], а там уже удалось освободиться [3]. Как в реальной истории, так и в повести Носович продолжил свою вредительскую работу, а затем бежал к белым «и представил Деникину свои объяснения» [13, с. 684]. Таким образом, А.Н. Толстой прямо указал на факт своего знакомства с докладом Носовича белому командованию. Завершалась повесть победной телеграммой Сталина о продолжении наступления советских войск под Царицыном.

Действия Носовича в повести «Хлеб» базируются на описании событий самим белым подпольщиком. Однако объективно изложить историю обороны Царицына, пусть и в художественной форме, А.Н. Толстой не мог. В этом случае ему пришлось бы упомянуть о том, что в качестве агента противника Носович разоблачен не был, а лишь отстранен и арестован, наряду с другими бывшими офицерами. Тотальная сталинская подозрительность и недоверие к «бывшим» привели к дезорганизации работы штаба Северо-Кавказского военного округа. В результате была парализована активность не только белых подпольщиков, но и ряда добросовестных работников. При объективном подходе А.Н. Толстому пришлось бы написать и о том, что председатель Высшего военного совета Л.Д. Троцкий вовсе не был ни врагом Советской власти, ни предателем, целенаправленно назначавшим на ответственные посты заведомых врагов. Не знать этого А.Н. Толстой как современник событий не мог. По существу, писатель принял уча-

5 BDIC. F. Nossovitch. F Δ rés 843. Box 1. (1) (9). Носович А.Л. Шесть месяцев среди врагов. С. 15–16.

стие в фальсификации истории, осуществлявшейся властями СССР в то время, чем способствовал укреплению культа личности Сталина. И образ врага — коварного и хитрого генерала Носовича, обезвреженного мудрым вождем, — служил тем же задачам.

Список литературы

Исследования

1 *Быстрова О.В., Закружная З.С., Московская Д.С.* «История Гражданской войны»: издательский проект эпохи реконструкции // Историография Гражданской войны в России. Исследования и публикации архивных материалов. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 15–160.

2 *Воронцова Г.Н.* Текстологические принципы издания // *Толстой А.Н.* Хождение по мукам. М.: Наука, 2012. С. 400–411. (Серия «Литературные памятники»)

3 *Ганин А.В.* Арест и освобождение сотрудников штаба Северо-Кавказского военного округа в августе 1918 г. // Журнал российских и восточноевропейских исторических исследований. 2017. № 3 (10). С. 32–51.

4 *Ганин А.В.* Военный руководитель Северо-Кавказского военного округа А.Е. Снесарев и военные специалисты Красной армии в 1918 г.: по материалам личного архива белого агента А.Л. Носовича // Гражданская война в России: взгляд через 100 лет. Проблемы истории и историографии. СПб.: СПбГЭТУ «ЛЭТИ», 2018. С. 253–276.

5 *Ганин А.В.* «Шесть месяцев среди врагов» Анатолия Носовича // Журнал российских и восточноевропейских исторических исследований. 2019. № 4 (19). С. 138–213. DOI: 10.24411/2409-1413-2019-10048

6 *Шерман И.Л.* Советская историография Гражданской войны в СССР (1920–1931). Харьков: Изд-во Харьковского гос. ун-та им. А.М. Горького, 1964. 340 с.

Источники

7 *Алексеева-Борель, В.М.* Сорок лет в рядах русской императорской армии. Генерал М.В. Алексеев. СПб.: Бельведер, 2000. 752 с.

8 Борис Савинков на Лубянке: Документы. М.: РОССПЭН, 2001. 576 с.

9 «Вредить большевизму всеми возможными способами». Белый агент в Красной армии // Источник. 1999. № 5. С. 61–67.

10 «История Гражданской войны в СССР» (1935 г.): история текста и текст истории. М.: РОССПЭН, 2017. 606 с.

11 Как создавалась трилогия «Хождение по мукам». Беседа с лауреатом Сталинской премии А.Н. Толстым // Красная звезда. 1943. № 67 (5438). 21.03. С. 2.

12 *Сталин И.В.* Сочинения. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1949. Т. 12. 398 с.

13 *Толстой А.Н.* Собр. соч.: в 10 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 6. 728 с.
14 «Я начал формирование боевых единиц как в Москве, так и в провинции». Письма Б.В. Савинкова на белый Юг о деятельности антибольшевистского подполья. 1918 г., публ. А.В. Ганина // Исторический архив. 2018. № 5. С. 17–28.

References

1 Bystrova, O.V., Zakruzhnaya, Z.S., Moskovskaya, D.S. "'Istoriia Grazhdanskoi voiny': izdatel'skii proekt epokhi rekonstruktsii" ["The History of the Civil War": a Publishing Project of the Era of Reconstruction"]. *Istoriografiia Grazhdanskoi voiny v Rossii. Issledovaniia i publikatsii arkhivnykh materialov* [*Historiography of the Civil War in Russia. Research and Publication of Archival Materials*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2018, pp. 15–160. (In Russ.)

2 Vorontsova, G.N. "Tekstologicheskie printsipy izdaniia" ["Textological Principles of Publishing"]. Tolstoi, A.N. *Khozhdenie po mukam* [*The Road to Calvary*]. Moscow, Nauka Publ., 2012, pp. 400–411. (In Russ.)

3 Ganin, A.V. "Arest i osvobozhdenie sotrudnikov shtaba Severo-Kavkazskogo voennogo okruga v avguste 1918 g." ["Arrest and Release of Staff of the Headquarters of the North Caucasus Military District in August 1918"]. *Zhurnal rossiiskikh i vostochnoevropeiskikh istoricheskikh issledovanii,* no. 3 (10), 2017, pp. 32–51. (In Russ.)

4 Ganin, A.V. "Voennyi rukovoditel' Severo-Kavkazskogo voennogo okruga A.E. Snesarev i voennye spetsialisty Krasnoi armii v 1918 g.: po materialam lichnogo arkhiva belogo agenta A.L. Nosovicha" ["Military Leader of the North Caucasian Military District A.E. Snesarev and Military Specialists of the Red Army in 1918: Based on Materials from the Personal Archive of the White Army Agent A.L. Nosovich"]. *Grazhdanskaia voina v Rossii: vzgliad cherez 100 let. Problemy istorii i istoriografii* [*The Civil War in Russia: a Look after 100 Years. Problems of History and Historiography*]. St. Petersburg, SPbGETU "LETI" Publ., 2018, pp. 253–276. (In Russ.)

5 Ganin, A.V. "'Shest' mesiatsev sredi vragov' Anatoliia Nosovicha" ["'Six Months among Enemies' by Anatoly Nosovich"]. *Zhurnal rossiiskikh i vostochnoevropeiskikh istoricheskikh issledovanii,* no. 4 (19), 2019, pp. 138–213. DOI: 10.24411/2409-1413-2019-10048 (In Russ.)

6 Sherman, I.L. *Sovetskaia istoriografiia Grazhdanskoi voiny v SSSR (1920–1931)* [*Soviet Historiography of the Civil War in the USSR (1920–1931)*]. Kharkov, Har'kov State A.M. Gor'ky University Publ., 1964. 340 p. (In Russ.)

Научная статья /
Research Article

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3(2Рос=Рус)6

ГЕРОИНЯ ГРАЖДАНСКОЙ ВОЙНЫ Л.Г. МОКИЕВСКАЯ-ЗУБОК: ИСТОРИЧЕСКИЕ ДОКУМЕНТЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБРАЗ

© 2021 г. О.А. Симонова

Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 01 апреля 2020 г.
Дата одобрения рецензентами: 18 мая 2020 г.
Дата публикации: 25 сентября 2021 г.
https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-408-425

Исследование выполнено в Институте мировой литературы им. А.М. Горького РАН за счет гранта Российского научного фонда (РНФ, проект № 19-78-10100)

Аннотация: В статье выявляется влияние исторических свидетельств о единственной известной женщине-командире бронепоезда Л.Г. Мокиевской-Зубок на художественное воплощение ее образа. В создаваемом в некрологах образе героини всегда отмечается ее женственность, которая не мешала выполнению боевых заданий. Она удостаивается памяти как товарищ по общему делу и как командир. Формирование художественного образа Мокиевской начинается усилиями близкой ее знакомой, писательницы З.А. Чалой. В очерке «Командир бронепоезда» автор выстраивает описание Мокиевской по схеме: девушка — командир — герой. Эта последовательность составит матрицу канонизации героини. В 1923 г. опубликован рассказ З.А. Чалой «В зорях». Прототипом главной героини послужила Людмила Мокиевская. Возможно, прототипом ее соперницы являлась сама писательница. Сюжет рассказа основан на любовной истории, которой не запечатлела биография Мокиевской. В некрологах и рассказе З.А. Чалой происходит конструирование новой фемининности, когда героиня, активный персонаж, действует в нетипичной для женщины роли, и это предстает нормативным. Потенциал истории Мокиевской сохранился и проявил себя в легендах и последующей мемориализации.

Ключевые слова: героиня Гражданской войны, женщина-командир бронепоезда, художественный образ, некрологи, меморизация, гендер, фемининность.

Информация об авторе: Ольга Алексеевна Симонова — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4802-7750

E-mail: osimonova@yandex.ru

Для цитирования: *Симонова О.А.* Героиня Гражданской войны Л.Г. Мокиевская-Зубок: исторические документы и художественный образ // Studia Litterarum. 2021. Т. 6, № 3. С. 408–425. https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-408-425



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Studia Litterarum,
vol. 6, no. 3, 2021

A CIVIL WAR HEROINE LIUDMILA MOKIEVSKAYA-ZUBOK: HISTORICAL DOCUMENTS AND FICTIONAL CHARACTER

© 2021. Olga A. Simonova
A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences,
Moscow, Russia
Received: April 01, 2020
Approved after reviewing: May 18, 2020
Date of publication: September 25, 2021

Acknowledgements: The research has been carried out at the A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences with the financial support of the Russian Science Foundation (RSF, project no. 19-78-10100).

Abstract: The article discusses the influence of historical evidence about Liudmila Mokievskaya-Zubok on her fictional character. Mokievskaya-Zubok was a heroine of the Russian Civil War, the only famous female commander of the armored train. Obituaries honor Mokievskaya as both a comrade and a commander but also emphasize her femininity, which does not seem to contradict her performing of combat tasks. Mokievskaya became a fictional character due to the efforts of her friend, a writer Zinaida Chalaya. In her essay “Commander of an Armored Train,” Chalaya described Mokievskaya according to the template: girl — commander — hero. This sequence forms the matrix of the heroine’s canonization. In 1923, Chalaya’s story “At Dawn” was published. The main character was inspired by Liudmila Mokievskaya while the author herself seems to have served a prototype for this character’s rival. The plot of it is based on the love story which was not mentioned in Mokievskaya’s biography. In both the obituaries and Chalaya’s story, a new femininity is constructed: the female character is an active agent who plays a part not usually attributed to a woman but that is, however, asserted as normative. Mokievskaya’s life story had a narrative potential that manifested itself in oral legends as well as her subsequent memorialization.

Keywords: Russian Civil War heroine, female commander of the armored train, fictional image, obituaries, memorization, gender, femininity

Information about the author: Olga A. Simonova, PhD in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4802-7750

E-mail: osimonova@yandex.ru

For citation: Simonova, O.A. “A Civil War Heroine Liudmila Mokievskaya-Zubok: Historical Documents and Fictional Character.” *Studia Litterarum*, vol. 6, no. 3, 2021, pp. 408–425. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2500-4247-2021-6-3-408-425

Гражданская война продемонстрировала дотоле невиданный масштаб участия женщин в боевых действиях (они массово были не только медицинскими работниками, как в предыдущие войны, но и бойцами). Исследователи пишут о том, что в Красной армии служило 66 тыс. женщин [9, с. 79] (для сравнения: в Первую мировую войну на фронтах побывало 25 тыс. сестер милосердия, врачей, фельдшериц и непосредственно воевало от 2 до 5 тыс. женщин [1, с. 16]). При этом, хотя тема Гражданской войны стала одной из ведущих в советской литературе начала 1920-х гг., женщины-протагонисты были чрезвычайно малочисленны [11, с. 139], в основном они появлялись в рассказах и небольших повестях («Гадюка» А.Н. Толстого, «Марья-большевичка» А.С. Неверова, «Фроська» В.М. Бахметьева, «Сорок первый» Б.А. Лавренева и др.). Редко художественные произведения посвящались и описанию подвигов реальных женщин.

Участницы Гражданской войны становились героинями некрологов и очерков, помещавшихся в женских журналах 1920-х гг. Именно эти очерки станут первым этапом меморизации тех немногочисленных героинь, которые останутся в государственной и культурной памяти, той платформой, на которой будут базироваться художественные тексты. Схожую мысль высказывает литературовед О.А. Скубач: утверждая, что герои формируются благодаря работе идеологических механизмов, она предлагает упоминать имя корреспондента, первым описавшим подвиг героя [10, с. 131].

Подобным образом была утверждена в качестве героини Гражданской войны следователь ЧК Ксения Ге, повешенная деникинцами в 1919 г. Ее художественный образ был сконструирован усилиями писателей. Вначале в журнале «Коммунистка» был опубликован очерк Е. Дидрикиль, в середине

1930-хгг. писательница Л.А. Аргутинская напишет о ней рассказ, в начале 1940-х гг. П.П. Мелибеев — документальную драму «Товарищ Ксения», а в конце 1950-х гг. в память о ней будет установлен памятник, будут ставиться пьесы, впоследствии будет снят фильм.

В данной статье мы не ставим целью рассматривать политические причины меморизации той или иной фигуры, хотя, безусловно, они являются определяющими. Под меморизацией мы понимаем более широкое, чем мемориализация, понятие. Оно подразумевает запоминание, создание памяти о человеке или событии, необязательно воплощаемой в материальных объектах, но, скорее, в словесных формах, в то время как мемориализация — это система действий, направленных на придание чему-либо мемориального характера, превращение чего-либо в мемориал (памятное место, памятник или мероприятие в память о ком-либо). Нам хотелось бы зафиксировать возникновение художественного образа героини, поэтому мы обратимся к менее этически спорной фигуре — Людмиле Георгиевне Мокиевской-Зубок (1895–1919). Она была единственной в мире известной женщиной-командиром бронепоезда и одновременно политкомиссаром. Очевидно, что такая необычная героиня per se создавала сюжетный потенциал возможного художественного произведения о ней.

Меморизация ее образа началась сразу после ее смерти в 1919 г., но была прервана и продолжена спустя более 30 лет, в 1950-е гг. При этом практически сразу же, в начале 1920-х гг., образ Мокиевской из мемуарных текстов переходит в художественные. Мы попытаемся выявить влияние исторических свидетельств о Мокиевской на художественное воплощение ее образа. Попробуем проследить, как на начальном этапе формировался ее образ, как происходил его переход из некрологов в беллетристику, какие его характеристики становились основными. Итак, начнем с прижизненных упоминаний, потом перейдем к некрологам и, наконец, на основе анализа рассказа поставим вопрос о механизмах превращения исторически реального человека в героиню художественных текстов.

Бóльшая часть некрологов и воспоминаний, приводимых в статье, заимствована из статей историка С. Ромадина [8] и публициста О. Коппэ [3], подробно изучавших биографию Мокиевской. К сожалению, непосредственно обратиться к первоисточникам не удалось из-за отсутствия корректных ссылок в статьях этих исследователей и по причине малой

сохранности комплектов газет, выходивших во время Гражданской войны. Между тем сами тексты, которые приводят исследователи, представляют безусловный интерес, так как отражают психологические характеристики Мокиевской, не ставшие предметом изучения историков. Командующий Украинской советской армией В.А. Антонов-Овсеенко в записи от 7 августа 1918 г. характеризовал ее так: «Т<оварищ> Мокиевская, командуя бронированным поездом № 3, проявила выдающиеся боевые качества. Постоянно держала команду в строгом порядке, все боевые распоряжения выполняла неукоснительно с полным самообладанием» (цит. по: [8, с. 44]). Таким образом, в прижизненном свидетельстве отмечены прежде всего высокие профессиональные качества героини, нет никакого упоминания мужских/женских ее характеристик. Между тем известно, что в армии, в части документов, она состояла под мужским именем: Леонид Георгиевич Мокиевский [8, с. 40]. Однако ее пол не был ни для кого тайной.

Другие характеристики Мокиевской известны по некрологам. Знавшие ее люди закладывают стратегии формирования мемуарного и художественного образа героини. Отмечается уникальность этого случая. Проявив «неслыханную отвагу», Мокиевская, по словам Н.И. Подвойского, превзошла героинь прошлых войн (цит. по: [8, с. 45]). Что характерно, единственной женщиной-воином, с которой она сравнивается и которую превосходит, является Жанна-д'Арк. Такая ограниченность сравнений была вызвана не только легендарностью Орлеанской девы (имя Мокиевской удостаивается чести быть поставленным в один ряд с ней), но и в большей степени отсутствием в массовой культуре других героинь-воительниц. Гражданская война стала первой войной, в которой женщины массово участвовали, не скрывая своего пола.

При этом многие женщины, ставшие бойцами Красной армии, «перевоплощались в другого гендерного агента, присваивая стереотипы его поведения» [7, с. 146], т. е. заимствуя гендерные нормы противоположного пола. Они коротко стригли волосы, вели себя грубо, перенимали мужскую манеру поведения, носили солдатскую форму. Способность воевать эссенциалистски связывалась с принадлежностью к мужскому полу. Поэтому для мужчин-участников войны аспект мужественности/женственности женщины-воина становился основным в ее характеристике.

В образе Мокиевской, создаваемом в некрологах, всегда подразумевается или отмечается ее женственность, которая, как подчеркивается, не мешала выполнению боевых заданий. Тот же В.А. Овсеенко писал: «Женственность и отвага, застенчивость и твердость, острый ум и революционный порыв — как светел и чист твой образ, дорогой, незабываемый товарищ!» (цит. по: [8, с. 45]). Таким образом, женственность не противопоставляется другим характеристикам бойца, становясь одной из них. Отвага, как и в предыдущем некрологе, связывается с женским полом, т. е. героический пример позволяет разрушить традиционные, закрепленные в языке и культуре связи понятий, дает возможность переосмыслить их и соединить женственность с отвагой, а застенчивость с твердостью.

В то же время такое переосмысление не становится общим местом. В других некрологах, напротив, продолжает подчеркиваться противоположность этих качеств. В № 26 газеты «Коммунист» за 1919 г. отмечалось: «Людмила Мокиевская — *нежная, застенчивая, скромная* (курсив везде мой. — *О.С.*) и в то же время *твердая, смелая, гордая*, тов. Мокиевская была самым *надежным, самым преданным революционным бойцом*. В 1917 году на Украине она начала свою работу как уполномоченная в Екатеринославской губернии. Война с Екатеринославскими саботажниками не удовлетворяла ее, она рвалась в *подлинный, дышащий огнем бой*. С *обычной своей энергией* она взялась за организацию бронепоезда и была комиссаром на этом поезде, а впоследствии командиром другого поезда, сооруженного ее *усилиями*. Вся ее работа была полна *революционной сознательности и героического самопожертвования*. В тов<арище> Мокиевской глубоко жила *революционная совесть, сознание революционного долга и святой товарищеской солидарности*. И это сознание *она сумела привить* команде. Поэтому она была *воистину лучшим из командиров* бронепоездов Украины» (цит. по: [8, с. 45]).

Женские черты (нежная, застенчивая, скромная) описываются как свойственные героине, они сопровождаются чертами воина (твердая, смелая, гордая). Особо отмечается преданность революции: в одном абзаце прилагательное «революционный» употребляется четыре раза. Так, ключевой характеристикой, затмевающей борьбу женского/мужского, становится верность революции. Мокиевская удостаивается памяти как товарищ по общему делу и как командир. В этом некрологе проявилась матрица советских некрологов, основанная на подчеркивании волевых качеств, по-

нимаемых «в категориях власти над собой и сознательного преодоления трудностей» [6, с. 195]. Фиксируется отход от собственно личности Мокиевской к обобщенному представлению о герое войны: «...персонажи революционных некрологов 1920-х преисполнены энергии <...> и самоотдачи» [6, с. 193]. Схожий надличностный взгляд, нивелирующий индивидуальные особенности героини, появляется в газете «Красный воин»: «Тов<арища> Мокиевской нет — она погибла смертью храбрых на посту, защищая Советскую власть рабочих и крестьян. Вечная слава тебе, наш дорогой товарищ. Коммунары отомстят за тебя. Освобожденный мир не забудет» (цит. по: [8, с. 45]). В подчеркивании приоритета общего дела, за которое боролась погибшая, ее личность оказывается менее значима.

Наличие мужских качеств не только стереотипно связывалось с функцией воина, но и с ролью командира. О. Коппэ приводит воспоминания одного из бойцов экипажа бронепоезда: «Умела порядок навести. Мы уважали ее, гордились своим командиром, а случалось, даже побаивались. Но чтобы кричать на нас, рядовых, как делали некоторые, — этого она не знала» (цит. по: [3, с. 78]). Современники не замечали мужских качеств Мокиевской-командира. Ей удавалось быть лидером без грубости, управлять командой, не становясь мужеподобной.

Итак, в мемуарных зарисовках ее образа отразились две принципиальные группы характеристик: относящиеся к женственности и руководству. Что характерно, руководство бронепоездом не трактуется современниками как доступное только мужчинам. Мемуаристы подводят к выводу: чтобы быть успешным руководителем, женщина не должна отказываться от фемининных черт. Таким образом, конструирование героини Гражданской войны начинается с утверждения права молодой женщины быть командиром бронепоезда.

Как отмечает Е.Ю. Мещеркина, «переживание военных событий вначале стартует как аутентичное воспоминание непосредственных участников — современников тех лет. Затем возникает новая фаза, изменяющая перспективу восприятия исторического события, — медиализация через романы, фильмы, выставки» [4, с. 205]. Формирование художественного образа Мокиевской начинается практически сразу усилиями близкой ее знакомой Зинаиды Чалой.

Зинаида Акимовна Чалая (наст. фамилия Антонова, урожд. Фурсова, 1899–1971), поэтесса, прозаик, драматург, театровед, ныне малоизвестна.

Основным ее трудом стала биография летчика Анатолия Серова в серии «Жизнь замечательных людей». Между тем в начале 1920-х гг. она заявляла о себе как подающая надежды писательница. З.А. Чалая издала сборник стихов «Серебряный ялик» и ряд пьес, в 1922–1924 гг. отучилась два курса в Высшем литературно-художественном институте[1], была одной из студентов, на кого полагался В.Я. Брюсов [14, с. 314–315]. Что касается истории Мокиевской, то здесь важно участие самой З.А. Чалой в Гражданской войне, подробности о котором мы узнаем только из архивных материалов. Так, в документах студента ВЛХИ, в графе «Отношение к воинской повинности» З.А. Чалая указывает: «Служила с января 1918 г. по июль 1919 г. с перерывом»[2]. В автобиографии, хранящейся в ГАРФ, З.А. Чалая описывает этот период подробнее: «В январе 1918 г. вступила в Красную гвардию и, как боец и конный разведчик, участвовала в 15 боях против Каледина и Чернецова на Дону и против немцев и гайдамаков на Украине (Харьковский партизанский отряд шахтеров и металлистов, в составе I-й Южной революционной армии под командованием Г.К. Петрова, погибшего впоследствии в числе 26 бакинских комиссаров). После расформирования наших красногвардейских отрядов работала в Воронеже секретарем партийного журнала, потом в Москве в газете “Голос трудового крестьянства”, которую мы отняли у правых эсеров и наполнили своим большевистским содержанием. <...> В январе 1919 г. вновь отправилась на фронт. Работала на посту политического комиссара I-го стрелкового Железного полка (XII, потом XI армии)»[3]. В служебном стаже 1918 г. отмечен шестью месяцами работы секретарем редакции и заведующей отделом в газете «Голос трудового крестьянства»[4]. Таким образом, первую половину 1918 г. З.А. Чалая провела на фронтах (по-видимому, там она и встретилась с Мокиевской, их общая фотография сделана в мае 1918 г. в Воронеже [8, с. 42]), вторую половину — в Москве, это замечание окажется важным, когда мы обратимся к фактической основе рассказа З.А. Чалой.

В данной статье впервые вводятся в научный оборот два найденных нами текста З.А. Чалой о Мокиевской. Первый текст напечатан в журна-

1 РГАЛИ. Ф. 596. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 13.

2 Там же. Л. 12.

3 ГАРФ. Ф. А539. Оп. 5. Д. 2295. Л. 13.

4 РГАЛИ. Ф. 596. Оп. 1. Ед. хр. 142. Л. 10.

ле «Коммунистка» в 1922 г. под названием «Командир бронепоезда» [13]. По форме это некролог, но так как он был написан спустя три года после смерти героини, то, скорее, его можно назвать очерком. Он состоит из двух частей. Первая часть представляет собой миниатюру, сценку мимолетного знакомства писательницы с героиней. Но и здесь отражены основные этапы восприятия Мокиевской: вначале автору кажется, что это молодой человек («чья-то худенькая фигурка, звучит резкий вопрос. <...> У юнца лицо в саже»), потом недоумение вызывает пол знакомого («Женщина?! <...> Что-то нежное и застенчивое мелькнуло у нее на лице»), и, наконец, З.А. Чалая распознает в ней руководителя («Опять холодная, нахмуренная забота из-под помятой фуражки») [13]. В этой части появляется и командующий Петров — упоминавшийся выше Григорий Константинович Петров (1892–1918), командующий группой войск, в составе которых воевали и З.А. Чалая с Мокиевской, на упомянутой фотографии они запечатлены все вместе.

Вторая часть посвящена краткому описанию жизни и смерти героини. Она начинается с описания смерти Мокиевской — от снаряда, попавшего в пульман, где она находилась. Обращает внимание на себя упоминание о том, что Мокиевская погибла «на посту». Это сочетание, характерное для многих официальных речей 1920-х гг., вплоть до названия известного литературного журнала, подчеркивает ту черту в героине, что она прежде всего была человеком дела (работала, «вся целиком отдаваясь делу» [13], как пишет З.А. Чалая). Автор достраивает описание своей героини по схеме: девушка — командир — герой («Товарищи, знавшие эту девушку, полную самоотверженности и доброты, строгого командира и славного героя, никогда ее не забудут» [13]). Собственно, эта фраза и представляет собой матрицу канонизации Мокиевской, именно через эти идентичности впоследствии будет представать ее образ. Далее З.А. Чалая переходит от описания своих впечатлений к обобщенному мнению «товарищей» Мокиевской, она приводит воспоминания очевидца, рассказывающего о самоотверженности героини. Кратко восстановив дореволюционную биографию Мокиевской, З.А. Чалая возвращается к характеристике ее как товарища: она была равноправным, но в то же время выдающимся своими поступками членом как будто бесполого коллектива (но традиционно армия — мужское пространство), хотя в конце З.А. Чалая не преминет напомнить о ее поле.

Так, повествование З.А. Чалой гендерно нейтрально, все фемининные черты героини принимаются как положительные, женская самоотверженность переносится на дело. Абсолютно равноправными выступают характеристики Мокиевской как товарища («выдержанный, находчивый и смелый») и девушки («очень скромная, самостоятельная и остроумная»). Обобщенный и отстраненный взгляд З.А. Чалой в этой части проявляется в фактических ошибках, делающихся для красного словца (она называет героиню 18-летней, хотя Мокиевской в 1919 г. было 23 года). И так же отстраненно З.А. Чалая не раз называет ее: «эта девушка».

Некоторое время спустя З.А. Чалая пишет рассказ «В зорях» (1923) [12]. В этом рассказе герои не названы своими реальными именами. Но из портретных и биографических подробностей можно заключить, что прототипом главной героини Насти послужила Людмила Мокиевская. Героиня — командир бронепоезда, она носит черкеску, в нее же на нескольких сохранившихся фотографиях одета Мокиевская. Переданы в рассказе и уже известные по некрологам личностные качества Мокиевской и отношение к ней: «Настю команда крепко ценит, и каждое слово девушки — непреложная истина, ибо испытано в огне каждое слово» [12, с. 11]. В очерке, написанном З.А. Чалой: «Броневая команда, собранная и организованная ею, очень любила своего 18-летнего командира-девушку и беспрекословно подчинялась ей, вполне доверяя ее уму и отваге» [13].

Сюжет рассказа основан на любовной истории. Настя влюблена в своего товарища по бронепоезду Левку Даруева. Время в начале рассказа — весенний вечер — совпадает с началом очерка, когда З.А. Чалая познакомилась с Мокиевской. Совпадает и настроение смутности и непонятности, выразителем которого была в некрологе автор, а здесь становится герой, который говорит: «Настя, Настя, закат красен и пахнут поля весной. Как странно, что мы здесь с эшелонами, пушками, броневиками…» [12, с. 11]). З.А. Чалая будто моделирует ту же ситуацию, но развивает из нее любовную историю. В обоих текстах создается портрет командира бронепоезда (в очерке: «карие глаза блеснули и исчезли в темноте»; «Макиевская <распространенное написание ее фамилии. — *О.С.*> смотрит на нас и улыбается. Что-то нежное и застенчивое мелькнуло у нее на лице и тотчас исчезло. Опять холодная, нахмуренная забота из-под помятой фуражки» [13]; в рассказе: «Вся в коже — и на стриженных завитках — к затылку — кожаный ко-

зырек, глаза карие, с блеском, и губы с тонкой усмешкой» [12, с. 11]). Дается мало портретных подробностей, но их совпадение (карие глаза, улыбка, фуражка) передает общее сходство. Те же портретные характеристики З.А. Чалая повторит в воспоминаниях, описывая Мокиевскую: «Смуглое лицо с темно-карими глазами было спокойно, взгляд насмешливый, сдержанная полуулыбка» (цит. по: [3, с. 75]).

Развитие любовной истории совпадает с природным циклом — с весной связаны первые проявления любви Насти, а осенью в Москве она признается Даруеву в любви, которую он принять не может, так как любит другую. По-видимому, этот год можно соотнести с 1918-м, который Мокиевская провела на полях сражения. Чувство ревности владеет Настей в течение всего рассказа. Она объясняет желание Даруева податься на Южный фронт тем, что там его любимая — «такая милая девушка, белокурая Таня, в красных партизанах — разведчик, бьется и улыбается в огонь» [12, с. 11]. Здесь, как и во многих местах рассказа, в речи повествователя проявлена точка зрения Насти, фиксирующей привлекательность Тани. Интересное совпадение с фактической основой в том, что соперница Насти — красная партизанка, как и сама З.А. Чалая в это же время. Вполне вероятно, что писательница является прототипом Тани Ивановой, но для заключения о том, имела ли любовная история биографические основания, пока мало данных.

Осенью в Москве Левко проводит с Настей вечер и рассказывает ей о том, как встретил в Царицыне свою Таню. Само описание этого момента достойно отдельного упоминания, так как в пространстве художественного текста формируются новые представления о привлекательности женщины в эпоху Гражданской войны: «Она такая сильная стала, кончила пулеметную команду, заправский стрелок. Занимается лекциями в полках, агитирует и все такая же осталась. Славная. Страшно рад» [12, с. 12]. Основные параметры, которыми герой характеризуют любимую девушку, — это сила, профессионализм, партийное агитаторство и при этом сохранение прежних, привлекающих его черт.

Следующая часть рассказа снова начинается весной. Теперь это ранняя весна в Москве, где Настя обивает пороги ведомств. (В биографической реальности Мокиевской это начало 1919 г.) Проходя мимо райкома РКП, она вспоминает, что здесь работает Таня, а, раз она одна в Москве, возможно, у нее произошел разрыв с Даруевым. В этом месте рассказа происхо-

дит раскрытие смысла его названия — Настя вспоминает «зори золотые и жуткие дни» [12, с. 12]. Таким образом, вечера оказываются связанными в памяти героини с любимым (ведь именно описанием заката со слов Даруева начинается рассказ, а «сырым осенним вечером» видятся они в последний раз), в то время как дни посвящены войне.

Происходит встреча двух героинь, снова здесь дана точка зрения Насти: «На белой лестнице встретила белокурую девушку в кожаной куртке, с портфелем под мышкой. Из-под черной кепки вились нежные волосы и смотрели глаза, синие, как небо Украйны» [12, с. 12]. Очевидно, что Таня внешне очень привлекательна. Она также отвечает стереотипам женского поведения: она дружелюбно отнеслась к Насте, обняла ее, с волнением, сдерживая слезы, рассказала ей о гибели Левка, но потом спокойно с ней попрощалась.

Отметим возможные биографические переклички в этом эпизоде. Таня служит в райкоме, сама же З.А. Чалая работала инструктором ЦК партии в Москве, только позже, с августа 1919 г. по март 1920 г.[5], когда Мокиевская уже погибла. Таня говорит Насте: «Вот скоро кое-что кончим, да с железным полком вслед за тобой, на Деникина» [12, с. 12]. Как указывалось выше, в 1919 г. З.А. Чалая была политкомиссаром Железного полка. Военные профессии З.А. Чалой — разведчица, политагитатор — совпадают с деятельностью ее героини Тани.

Фемининность Тани формируется парадоксальным образом: она великодушно относится к своей бывшей сопернице, проявляет к ней солидарность как товарищ по фронту. Но в то же время на эту конвенциональную женственность (во внешности и поведении) накладывается революционный энтузиазм (она стремится умереть за революцию), т. е. в личной жизни — это любящая и прощающая женщина, а в общественной — это боец. Настина идентичность более цельная, более однозначная: она надеется на победу над соперницей, она отважно воюет. Героиня описывается достаточно скудными художественными средствами, но благодаря этому создается цельность и непротиворечивость образа. Среди других бойцов она не женщина, а только товарищ. Потому и традиционно женские заботы она проявляет не к людям, а к технике: «заботливо и тревожно лечит любимый паровоз» [12, с. 12].

5 ГАРФ. Ф. А539. Оп. 5. Д. 2295. Л. 13 об.

В то же время анализ этих образов через категорию женственности не вполне отвечает авторской интенции. З.А. Чалая не описывает героинь через дихотомию мужское/женское. Нетрадиционная ситуация «женщина на фронте» абсолютно не ставится под сомнение автором, которая сама принадлежала к таким женщинам. Ни у одной из героинь нет маскулинных черт во внешности, но именно в женственности превосходит Настю Таня. По крайней мере так ситуацию видит сама Настя, которая оценивает Танину внешность. Следовательно, категория «женственное» все же вводится автором в рассказ. Фемининность Мокиевской, отмеченная во всех некрологах (она женственна настолько, что это даже становится характеристикой ее как бойца, в этом ее уникальность как женщины-командира), в рассказе З.А. Чалой оказывается недостаточной. Автор умаляет биографически известное качество Мокиевской, хотя в воспоминаниях она же подчеркивает: «Замкнутость и даже резкость, ироничность были защитной броней для этой внутренне чуткой и женственной натуры» (цит. по: [3, с. 75]).

Командир бронепоезда проходит через испытание любовью, но любовь оказывается неразделенной, и любимый гибнет. Так, одним из необходимых элементов превращения биографического образа в художественный становится наличие сюжета. Так произойдет и в посвященном Мокиевской кинофильме «Людмила» (1982) по сценарию Олега Коппэ. Сюжет, связанный с главным персонажем-женщиной, типично базируется на любовных взаимоотношениях. Биография Мокиевской не запечатлела любовной истории, таким образом, формируемый художественный образ оказывается как более жизненно многогранным, эмоционально насыщенным, так и более консервативным и стандартизированным, неизменно подразумевающим любовь женщины к мужчине. Следовательно, наличествующая в биографическом плане новая фемининность женщины-воина и руководителя заземляется и усредняется до типичной героини, погруженной в любовные отношения.

В то же время развитие любовной истории обрамлено историей участия Насти в войне. Базовым элементом художественного образа остается то, что собственно делает Мокиевскую героиней. Это ее военные заслуги и смерть в бою. Два больших эпизода рассказа посвящены описанию боев на бронепоезде. Здесь внимание сосредоточено на описании деловых качеств: «броневик под спокойной и резкой командой девушки» [12, с. 11], «спокой-

ная, крепкая на боевой площадке», «воля, ясность и непреложность каждого слова» [12, с. 12].

Настя воюет, уверенная в необходимости борьбы до конца (воодушевляет ее на геройскую смерть Таня, которая говорит ей о смерти многих товарищей: «Они и фронт держали — лучшие, самые честные. И мы пойдем» [12, с. 12]). Поэтому гибель ее очевидна и закономерна. Именно гибель вносит ее в пантеон самых честных и лучших борцов. Но Настя гибнет как одна из товарищей, особое ее место среди них как женщины-командира не подчеркивается. Отсутствие пафоса героической жизни и любовная линия упрощают эту историю. Героиня показана просто человеком на войне — не женщиной, не героем (хотя к тому времени первым этапом мемориализации Мокиевской как героя стала торжественная церемония ее похорон 14 марта 1919 г.). Видимо, поэтому нельзя говорить о том, что рассказ героизировал образ Мокиевской (смелость и жесткость предсмертных поступков героини не отрефлексирована автором), что несколько отличает его интенцию от очерка З.А. Чалой.

При этом сама З.А. Чалая стала инициатором популяризации образа своей подруги, хотя и не мыслила это в идеолого-героических категориях: реальная женщина, несомненно, становилась лишь объектом для творческого переосмысления автором. Сама ситуация начала 1920-х гг. не способствовала мемориализации участников Гражданской войны, которых было еще слишком много, чтобы выделять отдельных лиц. Кроме того, и в биографии Мокиевской, и в рассказе были моменты, которые мешали созданию «правильного» советского героя. Она происходила из дворян, в то время как у партии и общества был запрос на народного героя, выходца из народа (как Чапаев). Мокиевская долгое время была эсеркой-максималисткой (видимо, еще в ноябре 1918 г. [8, с. 39]), а не большевичкой. Бронепоезд, которым руководит героиня рассказа Настя, называется «Троцкий», что легко можно было бы исправить, тем более это не соответствует реалиям. Большевики и анархисты упоминаются в единой связке как «товарищи боевые», что в сталинскую эпоху тоже предпочтительнее было забыть.

В некрологах и рассказе З.А. Чалой, которая это не акцентирует специально, происходит конструирование новой фемининности, когда героиня, активный персонаж, действует в нетипичной для женщины роли, и это предстает нормативным. Появляются новые образы женщин на войне —

и никто не сомневается в правильности их места, а единственный выведенный в рассказе мужчина даже гордится. На самом деле, это не так очевидно, позже распространились другие способы изображать героиню Гражданской войны, когда она становилась таковой через присвоенную мужественность. (К примеру, «в 1959 г. живописцем Э.В. Козловым была написана картина «Домна Каликова», на которой партизанку ведут на расстрел. Композиция построена на противопоставлении звериных лиц солдат карательного отряда и мужественной, стойкой молодой девушки» [2, с. 159].)

Основные черты характера героини, которые фигурируют в некрологах и свидетельствах современников, сохраняются, но в рассказе З.А. Чалой происходит беллетризация основы истории, с ней связанной, формируется сюжет, вводятся персонажи, появляется система точек зрения. Проявленное в некрологах активное женское начало героини несколько смягчается З.А. Чалой, помещающей ее в ситуацию любовного треугольника, но и в таком виде женщина-командир все же оказывается невостребованным героем в сталинскую эпоху возвращения к патриархальным ценностям.

Героизация участников Гражданской войны началась только в середине 1930-х гг., когда возник политический запрос и были отработаны механизмы создания концепции подвига. О.А. Скубач поясняет: «Специфическая идеология героизма складывается в стране не сразу. Элементарная семантика подвига, предполагающая выделенность, персонализацию исключительной личности, противоречит духу революционной культуры, которая ставит коллективистские ценности выше, чем любые проявления индивидуализма» [10, с. 127]. В целом, истории реальных участниц Гражданской войны до середины 1930-х гг. не пропагандировались женской прессой, а тот образ героини Гражданской войны, который создавался, был «конкретный, плоский, плакатный. Война представлялась героическим приключением» [5, с. 27]. Образ же героини З.А. Чалой оказывается слишком живым, не схематичным. Не востребованный официальной риторикой в начале 1920-х гг. потенциал героини сохранился и проявил себя в легендах [3, с. 71–72] и последующей мемориализации (в памятниках, статьях в прессе, кинофильме и др.).

Список литературы

Исследования

1 *Алферова И.В.* Женщины-героини в социально-политическом контексте Первой мировой войны (на страницах печати) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 16–23.

2 *Беляева Н.Ж.* Образ героини Гражданской войны Домны Каликовой в коми изобразительном искусстве // Гражданская война в России 1917–1922: историческая память и проблемы мемориализации «красного» и «белого» движения. Сборник материалов Всероссийской научно-практической конференции. М.: Российский научно-исследовательский ин-т культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, 2016. С. 156–161.

3 *Коппэ О.* Девушка из легенды // Молодой коммунист. 1974. № 11. С. 70–78.

4 *Мещеркина Е.Ю.* Историческая память и политики меморизации // Россия реформирующаяся. 2005. № 5. С. 198–213.

5 *Минаева О.Д.* Образ героини Гражданской войны в советских журналах для женщин (1920–1930 гг.) // МедиаАльманах. 2013. № 3 (56). С. 21–28.

6 *Орлова Г.* Биография (при)смерти: заметки о советском политическом некрологе // Неприкосновенный запас. 2009. № 2 (64). С. 188–202.

7 *Перельман И.В.* Влияние Первой мировой войны на развитие российского гендерного порядка. Феномен Марии Бочкаревой // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2017. № 9 (83). С. 142–148.

8 *Ромадин С.* Людмила Георгиевна Мокиевская-Зубок, командир бронепоезда: в проблемах биографии, памятниках и памятных знаках // Military Крым. 2010. № 14. С. 36–47.

9 *Романишина В.Н.* «Все девушки и женщины обязаны пройти Всевобуч и допризывную подготовку...» // Военно-исторический журнал. 2018. № 3. С. 78–81.

10 *Скубач О.А.* Механизмы формирования идеологии советского подвига в литературе и культуре 1920–1940-х гг. // Идеи и идеалы. 2014. № 1 (19). Т. 1. С. 127–134.

11 *Gasiorowska X.* Women in Soviet fiction, 1917–1964. Madison (Wis.) etc.: Univ. of Wisconsin press, 1968. 288 p.

Источники

12 *Чалая З.* В зорях // Делегатка. 1923. № 9. С. 11–12.

13 *Чалая З.* Командир бронепоезда // Коммунистка. 1922. № 10–11. С. 30.

14 *Ясинская З.И.* Мой учитель, мой ректор (Воспоминания бывшей студентки Института В.Я. Брюсова) // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван: Армянское гос. изд-во, 1963. С. 308–318.

References

1 Alferova, I.V. "Zhenshchiny-geroini v sotsial'no-politicheskom kontekste Pervoi mirovoi voiny (na stranitsakh pechati)" ["Women-Heroines in the Socio-Political Context of the World War I (In Press)"]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [*Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Questions of Theory and Practice*]. Tambov, Gramota Publ., no. 1 (63), 2016, pp. 16–23. (In Russ.)

2 Beliaeva, N.Zh. "Obraz geroini Grazhdanskoi voiny Domny Kalikovoi v komi izobrazitel'nom iskusstve" ["The Image of the Civil War Heroine Domna Kalikova in Komi Fine Art"]. *Grazhdanskaia voina v Rossii 1917–1922: istoricheskaia pamiat' i problemy memorializatsii "krasnogo" i "belogo" dvizheniia* [*Civil War in Russia, 1917–1922: Historical Memory and Problems of Memorialization of the "Red" and "White" Movement*]. Moscow, Rossiiskii nauchno-issledovatel'skii institut kul'turnogo i prirodnogo naslediia im. D.S. Likhacheva Publ., 2016, pp. 156–161. (In Russ.)

3 Koppe, O. "Devushka iz legendy" ["A Girl from the Legend"]. *Molodoi kommunist*, no. 11, 1974, pp. 70–78. (In Russ.)

4 Meshcherkina, E.Iu. "Istoricheskaia pamiat' i politiki memorizatsii" ["Historical Memory and Memorization Policies"]. *Rossiia reformiruiushchaiasia* [*Russia in Reform*], no. 5, 2005, pp. 198–213. (In Russ.)

5 Minaeva, O.D. "Obraz geroini Grazhdanskoi voiny v sovetskikh zhurnalakh dlia zhenshchin (1920–1930 gg.)" ["The Image of the Civil War Heroine in Soviet Magazines for Women (1920–1930)"]. *MediaAl'manakh* [*Media Almanac*], no. 3 (56), 2013, pp. 21–28. (In Russ.)

6 Orlova, G. "Biografiia (pri)smerti: zametki o sovetskom politicheskom nekrologe" ["Biography (at)Death: Notes on the Soviet Political Obituary"]. *Neprikosnovennyi zapas,* no. 2 (64), 2009, pp. 188–202. (In Russ.)

7 Perel'man, I.V. "Vliianie Pervoi mirovoi voiny na razvitie rossiiskogo gendernogo poriadka. Fenomen Marii Bochkarevoi" ["Influence of the World War I on the Development of the Russian Gender Order. A Phenomenon of Maria Bochkareva"]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i iuridicheskie nauki, kul'turologiia i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [*Historical, Philosophical, Political and Legal Sciences, Cultural Studies and Art Criticism. Questions of Theory and Practice*]. Tambov, Gramota Publ., no. 9 (83), 2017, pp. 142–148. (In Russ.)

8 Romadin, S. "Liudmila Georgievna Mokievskaia-Zubok, komandir bronepoezda: v problemakh biografii, pamiatnikakh i pamiatnykh znakakh" ["Lyudmila Georgievna Mokievskaya-Zubok, Commander of the Armored Train: On Biography, Monuments, and Memorials"]. *Military Krym,* no. 14, 2010, pp. 36–47. (In Russ.)

9 Romanishina, V.N. "Vse devushki i zhenshchiny obiazany proiti Vsevobuch i doprizyvnuiu podgotovku..." ["All Girls and Women are Obliged to Pass through the

Vsevobuch and the Pre-Conscription Training…"]. *Voenno-istoricheskii zhurnal*, no. 3, 2018, pp. 78–81. (In Russ.)

10 Skubach, O.A. "Mekhanizmy formirovaniia ideologii sovetskogo podviga v literature i kul'ture 1920–1940-kh gg." ["Mechanisms of Formation of the Soviet Heroic Ideology in the Literature and Culture of the 1920s–1940s"]. *Idei i idealy* [*Ideas and Ideals*], no 1 (19), vol. 1, 2014, pp. 127–134. (In Russ.)

11 Gasiorowska, Xenia. *Women in Soviet Fiction, 1917–1964*. Madison (Wis.) etc., University of Wisconsin press, 1968. 288 p. (In English)

ПРАВИЛА ОФОРМЛЕНИЯ СТАТЕЙ

- К рассмотрению и опубликованию принимаются ранее не опубликованные и не поданные на рассмотрение в иные журналы статьи, оформленные в соответствии с правилами, принятыми в журнале.
- Объем статьи вместе с примечаниями не более 1 п.л. — 40000 знаков вместе с пробелами (для аспирантов — не более 0,5 п.л. — 20000 знаков вместе с пробелами), включая примечания.

Автор представляет все материалы (текст статьи, дополнительные шрифты, если таковые использовались в тексте, договор[1]) по электронной почте: red@studlit.ru

- Архивные материалы должны сопровождаться вступительной статьей, оформленной в соответствии с нижеизложенными правилами.
- При оформлении статьи желательно использовать Шаблон (на сайте журнала).
- Текст должен быть напечатан в текстовом редакторе *Microsoft Word,* формат А4, поля — 2 см со всех сторон, шрифт — *Times New Roman*, кегль — 14, межстрочный интервал — 1,5, абзацный отступ (красная строка) — 1,25, ориентация — книжная, без переносов; выравнивание по ширине.

Первая страница должна содержать следующую информацию на русском языке:

- название рубрики, кегль — 12;
- тип публикации (на русском и английском языках), кегль 12 (см. Приложение 1 на сайте журнала);
- УДК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12;
- ББК (см., например, Приложение 2 на сайте журнала), кегль — 12.

1 В соответствии с частью четвертой Гражданского кодекса Российской Федерации (раздел VII «Права на результаты интеллектуальной деятельности и средства индивидуализации») представляемые в журнал статьи должны сопровождаться лицензионным договором о передаче Учредителю журнала неисключительных авторских прав.

- Название статьи — прописными буквами, без применения CapsLock, кегль 14;
- Знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2021 г. И.И. Иванов**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи;
- Дата одобрения рецензентами;
- Дата публикации;
- DOI
- Сведения о финансовой поддержке работы (грант и др.). Кегль — 12, выравнивание по ширине.
- Аннотация (150–200 слов; она должна представлять собой реферат-резюме статьи с соблюдением последовательности изложения, подробнее см. Требования к аннотации);
- Ключевые слова на русском языке, кегль — 12;
- Информация об авторе: имя, отчество, фамилия, ученая степень (если есть), звание (если есть), должность, полное название организации, адрес организации вместе с индексом, город, страна, ORCID ID, E-mail. Кегль — 12, выравнивание по ширине;
- Для цитирования: указание выходных данных статьи. Кегль — 12, выравнивание по ширине.

на второй странице приводится аналогичная информация на английском языке:

- <u>слева</u> — вместо УДК, ББК — знак лицензии;
- <u>справа</u> — название статьи,
- знак авторского права © (копирайт), год публикации, инициалы и фамилия автора — например, **© 2021. Ivan I. Ivanov**
- Полное название организации, город, страна, кегль — 14;
- Дата поступления статьи (*Received)*;
- Дата одобрения рецензентами (*Approved after reviewing*);
- Дата публикации (*Date of publication)*;

Далее на странице:

- Благодарности (Acknowledgements), кегль — 12;
- Аннотация (Abstract), кегль — 12;
- Ключевые слова (Keywords), кегль — 12;
- Информация об авторе (Information about the author), кегль — 12;
- Для цитирования (For citation), кегль — 12.
- Примечания оформляются в виде постраничных автоматических сносок. Цифра сноски в конце предложения ставится перед точкой. Шрифт сносок: Times New Roman, кегль 12.

- Сокращения. При первом упоминании лица обязательно указываются имя и отчество, которые отделяются пробелом от фамилии. Годы при указании определенного периода указываются только в цифрах («30-е гг.», а не «тридцатые годы»). Конкретная дата дается с сокращением г. или гг.: 1920 г., 1920–1922 гг. При указании века пишется не «век» или «века», а «в.» или «вв.» (сам век указывается римскими цифрами, например, «IX в.»). Из сокращений допускаются: т. д., т. п., др., т. е., см.; «так как» и «так называемые» пишутся полностью.
- По всему тексту применяются:
  - ➢кавычки-«елочки» (« »), для внутренних цитат и фрагментов текста на латинице — “лапки” (“ ”): «“раз”, два, три, “четыре”».
  - ➢длинное тире (—) по всему тексту, кроме случаев межцифрового тире, например между страницами в ссылках (С. 18–20), между годами (1920–1930).

В конце статьи приводится Список литературы:

- Делится на «**Исследования**» и «**Источники**» (сначала на кириллице, затем на латинице в каждом разделе), нумерация в двух списках сплошная.
- Список оформляется в алфавитном порядке в соответствии с ГОСТом 7.0.5.–2008 в виде нумерованного списка.
- Многотомные собрания сочинений и многотомные словари не расписываются. Дается общее библиографическое описание, а тома указываются в ссылке в основном тексте статьи, например: [6, т. 12], [6, т. 12, с. 108].
- В книжных изданиях обязательно указание издательства и общего количества страниц.
- ФИО выделяется курсивом.
- В тексте статьи ссылки оформляются следующим образом: [1], [2, с. 5], [3, с. 34; 5, с. 2], [7, стб. 23], [10, л. 6].
- Ссылки на архивные материалы даются в постраничных сносках или внутри текста статьи и оформляются по ГОСТу 7.0.5.–2008.
- Затем приводится **References** — список исследований в транслитерации и на английском языке.

Оформляется в соответствии с системой MLA:

- Транслитерируются только источники, написанные кириллицей; источники, написанные на латинице (французские, немецкие, итальянские, польские и пр.), не транслитерируются и не переводятся.
- Для выполнения транслитерации необходимо войти в программу https://translit.ru/ и выбрать вариант системы Библиотеки Конгресса (LC).
- Вставить в специальное поле весь текст библиографии на русском языке и нажать кнопку «в транслит».
- Затем копировать транслитерированный текст в готовящийся список References.

Далее необходимо отредактировать результат и добавить перевод на английский язык:

- В ссылках на исследования, написанные латиницей, имена прописываются полностью, в ссылках на исследования, написанные кириллицей, допустимо использовать инициалы.
- Инициалы и имена отделяются от фамилии запятой.
- Перевести названия исследований (монографии, статьи из журнала, коллективного сборника и т.п.) и вставить их в квадратных скобках [ ] после соответствующих транслитерированных названий (при этом названия журналов не переводятся, а только транслитерируются).
- Каждое значимое слово названия перечисляемых работ на английском языке пишется с заглавной буквы. Артикли, предлоги, союзы пишутся со строчной буквы.
- Названия статей из журналов или сборников, название главы монографии и т.п. необходимо заключать в кавычки-лапки (транслитерированный текст и перевод).
- Заменить // на точку.
- Заменить / на запятую.
- Заменить № на no. (с точкой), Т. — на Vol.

Важно:

- В выходных данных журналов номера необходимо указывать перед годом.
- Тома, номера сборников, выпуски и пр. необходимо указывать перед местом издательства, например:
  Letopis' zhizni i tvorchestva I.A. Bunina [*The Chronicle of Ivan Bunin's Life and Works*], comp. S.N. Morozov, vol. 2 (1910–1919). Moscow, IWL RAS Publ., 2017. 1184 p. (In Russ.)
- Перевести место издания (например, М. — Moscow; СПб. — St. Petersburg).
- Заменить двоеточие после названия места издания на запятую.
- После транслитерации издательства добавить Publ. (Nauka Publ.).
- Исправить обозначение страниц: вместо 235 s. — 235 p., вместо S. 45–47 — pp. 45–47.
- Выделить курсивом название основного источника (монографии, журнала, коллективного сборника и т.п. — транслитерированный текст и перевод; фамилии авторов курсивом не выделяются).
- В конце библиографической ссылки в скобках добавить указание на оригинальный язык статьи: (In Russ.)
- Если статьи имеют DOI, его надо обязательно указывать.

ПОРЯДОК РЕЦЕНЗИРОВАНИЯ

1. Рукописи, поступившие в редколлегию журнала «Studia Litterarum», проходят обязательное рецензирование с целью их экспертной оценки.
2. На первом этапе редакцией проводится экспертиза рукописей на предмет их соответствия формальным требованиям.
3. Рукописи, не соответствующие требованиям к оформлению и не отвечающие содержательно-тематическому профилю журнала, не рассматриваются и не рецензируются. Решение об отклонении статьи от рассмотрения и публикации в этом случае принимается редколлегией.
4. Рукописи, соответствующие содержательно-тематическому профилю журнала и удовлетворяющие формальным требованиям, передаются на рецензирование двум независимым экспертам, имеющим наиболее близкую к теме статьи специализацию.
5. Экспертная оценка рукописи проводится по принципу двойного «слепого» рецензирования, когда ни рецензент не знает имени автора, ни автор не знает имени рецензента.
6. Для проведения экспертной оценки рукописи могут привлекаться как члены редколлегии, так и высококвалифицированные специалисты из ИМЛИ РАН и других организаций. Рецензенты обязаны следовать принятой в журнале Публикационной этике.
7. Рецензии пишутся в свободной форме или по разработанной редколлегией схеме.
8. Текст рецензии предоставляется автору по его запросу без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае наличия в рецензии рекомендации доработать и/или переработать текст статьи автору направ-

ляется сокращенный текст рецензии с конструктивными замечаниями без указания Ф.И.О., должности и места работы рецензента. В случае отклонения статьи от публикации автору направляется мотивированный отказ.

9. Статья, не рекомендованная рецензентами к публикации, к повторному рассмотрению не принимается и не рассматривается на заседании редколлегии.

10. Максимальный срок рецензирования статьи — 6 месяцев.

11. Статьи, успешно прошедшие процедуру рецензирования, рассматриваются на заседании редколлегии. После принятия редколлегией решения о допуске статьи автор получает письмо с краткой информацией о результатах рецензирования рукописи.

12. Оригиналы рецензий хранятся в архиве журнала «Studia Litterarum» в течение 5 лет.

13. Статьи членов редакции, редколлегии и международного редакционного совета, имеющих право на приоритетную публикацию в журнале 1 (одной) статьи в год, подвергаются рецензированию и обсуждаются на заседании редколлегии в общем порядке.

STUDIA LITTERARUM

Литературные исследования

Literary Studies

Научный журнал

Academic journal

Том 6, № 3

Vol. 6, no 3

Дизайн обложки и макет журнала *В.А. Музыченко*

Верстка *А.З. Бернштейн*

Корректор *Е.Н. Сченснович*

16+

Подписано в печать 10.11.2021

Формат 60×90 1/16

Усл.-печ. л. 27,0

Тираж 500 экз. Заказ №

Отпечатано в ФГУП «Издательство “Наука”

(Типография “Наука”)»

121099, Москва, Шубинский пер., д. 6

Институт мировой литературы им. А. М. Горького

Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25 а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

